



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JÉSSICA PEREIRA FRAZÃO

**WHERE REALITY IS: A PERFORMANCE DA AUTENTICIDADE NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO DE WERNER HERZOG**

CURITIBA

2018

JÉSSICA PEREIRA FRAZÃO

WHERE REALITY IS: A PERFORMANCE DA AUTENTICIDADE NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO DE WERNER HERZOG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Ribeiro

CURITIBA

2018

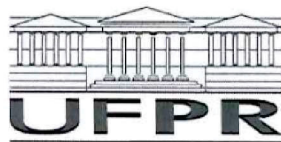
Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Frazão, Jéssica Pereira
Where reality is: a performance da autenticidade no cinema documentário
de Werner Herzog / Jéssica Pereira Frazão. – Curitiba, 2018.
173 f. : il.color.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes,
Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná

1. Documentário cinematográfico. 2. Cinema - Performance. 3. Cinema de autor. 4. Herzog, Werner (1942-) I.Título.

CDD 791.43



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JÉSSICA PEREIRA FRAZÃO** intitulada: **Where reality is: a performance da autenticidade no cinema documentário de Werner Herzog**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 09 de Abril de 2018.

REGIANE REGINA RIBEIRO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

EDUARDO TULIO BAGGIO

Avaliador Externo (UNESPAR)

VALQUIRIA MICHELA JOHN

Avaliador Externo (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Ao Dominique, marido, melhor amigo e companheiro dessa vida, pela honra de poder caminhar junto. Agradeço por todas as críticas, leituras e revisões, e por ser minha dose diária de motivação e acalento, sobretudo nos momentos mais difíceis. Igualmente agradeço à minha família, pelo apoio e afeto constante em todas as partes dessa caminhada, em especial à minha mãe, por me proporcionar tantas oportunidades nesta vida.

À orientadora, Professora Dra. Regiane Ribeiro, pelo apoio e por acreditar em todas as potencialidades dos estudos voltados para o Audiovisual. Igualmente à professora Dra. Valquíria John e ao professor Dr. Eduardo Baggio, pelas cuidadosas observações e comentários no exame de qualificação.

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos na fase inicial dessa pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR, pelas contribuições valiosas nesse início de processo como pesquisadora.

Aos colegas da turma do Mestrado, em especial Larissa, Suelen, Cíntia, Renan e Ester, pela companhia e rede de apoio que criamos, por poder compartilhar das alegrias e dificuldades do percurso. Mesmo não sendo de Curitiba, não houve um dia sequer que não me senti acolhida por vocês, um acolhimento que em muito ultrapassava a sala da universidade e pelo qual sou eternamente grata. Falar em acolhida também significa agradecer, do mesmo modo, aos amigos que fiz durante a estadia em Oxford, sintam-se todos devidamente abraçados.

À Universidade de Oxford (Inglaterra), que cedeu espaço para que eu utilizasse as bibliotecas e participasse de cursos, palestras e seminários durante o segundo ano do mestrado, fundamentais tanto para esta pesquisa quanto para minha formação acadêmica.

À professora Dra. Alison Kahn, com quem tive o prazer de dividir a paixão pelo cinema documentário. Agradeço pelo afeto, convites, trocas e por me facilitar encontros inacreditáveis, como com André Singer, produtor de tantos filmes de Werner Herzog.

Ao professor Dr. Renato Pucci, pelas generosas sugestões sobre análise fílmica.

Ao OBUDOC (*Oxford Brookes University Documentary Club*), em especial à Nati Lopes, por toda generosidade, carinho e confiança recebida. Não me esquecerei da incrível oportunidade que tive em representar o OBUDOC no *Rai Film Festival* e lá conversar com documentaristas, antropólogos e pesquisadores do mundo inteiro. Nas minhas lembranças ficarão marcadas as incontáveis vezes que, graças aos debates com outros documentaristas, (re)aprendi e (re)pensei tantas coisas referentes a esta investigação e ao meu próprio trabalho como documentarista.

Everybody in the world is an actor. Conversation is acting. Man as a social animal is an actor; everything we do is some sort of a performance.

Orson Welles

Para o artista, todo o lado externo de sua obra tem de expressar o interior; no caso dos objetos da natureza o interior não coincide com a forma externa, e o gênio humano tem de investigá-lo para chegar à sua cognição. E assim as leis que o artista segue não são outras senão as leis eternas da natureza, no entanto puras e não influenciadas por qualquer obstrução. Para as criações da arte não importa o que é, e sim o que poderia ser, não o real, e sim o possível.

Rudolf Steiner

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar como o diretor alemão Werner Herzog utiliza a performance para compor sua *mise-en-scène* documentária, enfatizando a relação Homem-Natureza para construir momentos sublimes em sua narrativa, aos quais ele denomina de Verdade Extática (*Ekstatische Wahrheit*). Dentro da ampla filmografia documentária do diretor, escolhemos os documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum – A montanha luminosa* (1984), pois em ambos os protagonistas praticam esportes de aventura nos quais é possível perceber a potencialidade do risco pelo movimento do corpo em ação, uma composição performática significativa na narrativa herzogiana. Por esta ótica, este trabalho divide-se em quatro partes. A primeira delas procura contextualizar a figura de Werner Herzog e estabelecer inferências que podem ter influenciado na construção do seu cinema de autor (*Autorenkino*). Na segunda parte, aprofundamos a discussão sobre o que vem a ser o conceito de Verdade Extática, vinculando-o ao debate teórico do cinema documentário sobre verdade e realismo. A terceira parte se dedica ao âmbito da performance, principalmente (mas não apenas) pelo viés de Erving Goffman (1967; 1971), uma vez que partimos da hipótese de que o elemento performático constitui o eixo estruturante da Verdade Extática. Por fim, a quarta parte se refere à análise das obras selecionadas, trabalhadas metodologicamente pelo âmbito da análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004). Nesta última etapa, partimos de três grandes pilares: paisagens fílmicas, banda sonora e corporeidades. Nossos resultados sugerem que as paisagens fílmicas em Herzog configuram um lugar desterritorializado e anti-referencial de estética romântica, dependendo, então, da capacidade prévia de subjetividade do espectador; já a banda sonora aponta principalmente para a estratégia retórica, interacional e autorreflexiva utilizada pelo cineasta para corroborar com a performance do ator social antes da execução, em que atos emocionais como admiração, humanidade e fragilidade são expostos; finalmente, as corporeidades em cena, essência máxima da ação performática, representam imagetivamente, via emersão, o “ir para fora de si mesmo”, determinante das experiências de sublimidade a partir do êxtase. Nas referidas categorias, o diretor faz constante uso de ensaio, repetição e autorreflexão para criar um processo de estilização, culminando no contexto em que seus personagens, em convergência com o entrecruzamento Homem/Natureza, podem atingir o clímax dos seus documentários, a Verdade Extática.

Palavras-chave: Werner Herzog. Verdade Extática. Performance. Cinema Documentário. Cinema de Autor.

ABSTRACT

This research aims to analyse how the German director Werner Herzog uses performance to compose his documentary *mise-en-scène*, emphasizing the Man-Nature relationship to build sublime moments in his narrative, which he calls Ecstatic Truth (*Ekstatische Wahrheit*). Within the director's extensive documentary film set, we chose the documentaries *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974) and *The Dark Glow of the Mountains* (1984) since both refer to protagonists practicing extreme sports, in which the potentiality of risk by body movement in action means a significant performative composition in the Herzogian narrative. From this perspective, this work is divided into four parts. The first one seeks to contextualize the figure of Werner Herzog and establish inferences that may have influenced the construction of his authorial cinema (*Autorenkino*). In the second part, we discuss the meaning of Ecstatic Truth, linking it to the theoretical debate about truth and realism in the documentary cinema. The third part deals with the concept of performance, mainly (but not only) by the bias of Erving Goffman (1967, 1971), since we assume that the performative element constitutes the central idea of Ecstatic Truth. Finally, the fourth part focuses on the selected films by using the picture and sound approach (iconic analysis) systematized by Aumont and Marie (2004). In this part, we take into account three big pillars: filmic landscapes, soundtrack and corporeities. Our results suggest that Herzog's filmic landscapes represent a deterritorialized and anti-referential zone, adopting romantic aesthetics and depending on the spectator's previous capacity of subjectivity; the soundtrack shows mainly the rhetorical, interactional and self-reflexive strategy operated by the filmmaker, supporting the social actor's performance by exposing emotional acts as admiration, humanity and fragility; finally, the staged corporeities, the essence of a performative action, represent, through emersion, the motto "to step outside oneself", determining the experiences of sublimity via ecstasy. Through the set of the categories analysed in this Thesis, Herzog makes uses of continuous rehearsal, repetition and self-reflection to create a process of stylization that culminates in designing an aimed context where his characters, in convergence with the intersection Man/Nature, can reach the climax of his documentaries, the Ecstatic Truth.

Keywords: Werner Herzog. Ecstatic Truth. Performance. Documentary Film. Authorial Cinema.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

FIGURA 1 - FOTOGRAMAS DO FILME SINAIS DE VIDA.....	27
FIGURA 2 - FOTOS VINCULADAS AO CONTO <i>DER TOLLE INVALIDE AUF DEM FORT RATONNEAU</i>	27
FIGURA 3 - FOTOGRAMAS DO DOCUMENTÁRIO O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER.....	29
FIGURA 4 - PINTURA DE CASPAR DAVID FRIEDRICH.....	29
FIGURA 5 - DIAGRAMA COM SUBDIVISÕES DO DOCUMENTÁRIO.....	66
FIGURA 6 - FOTOGRAMAS DE MINIMALISMO, UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS COISAS IMPORTANTES (2016).....	92
FIGURA 7 - FOTOGRAMAS DE ILHA DAS FLORES (1989).....	93
FIGURA 8 - FOTOGRAMAS DE <i>FAR FROM POLAND</i> (1984).....	93
FIGURA 9 - FOTOGRAMA DE <i>BURDEN OF DREAMS</i> (1982).....	99
FIGURA 10 - FOTOGRAMA DE FITZCARRALDO (1982).....	100
FIGURA 11 - ULTIMA SEQUÊNCIA DE O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER (1974).....	117
FIGURA 12 - IMAGENS FEITAS COM A CÂMERA DE MESSNER.....	123
FIGURA 13 - SEQUÊNCIA EM <i>ULTRA SLOW MOTION</i>	140
FIGURA 14 - QUEBRA DA QUARTA PAREDE EM GASHERBRUM – A MONTANHA LUMIONSA (1984).....	144
FIGURA 15 - SEQUÊNCIA DO ALCANCE DO CUME EM GASHERBRUM – A MONTANHA LUMINOSA (1984).....	146
QUADRO 1 - ANÁLISE DA PERFORMANCE PELA <i>MISE-EM-SCÈNE</i> DOCUMENTÁRIA.....	106
QUADRO 2 - SEQUÊNCIAS DE O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER.....	110
QUADRO 3 - SEQUÊNCIAS DE GASHERBRUM – A MONTANHA LUMINOSA.....	112
QUADRO 4 - QUADRO-RESUMO ACERCA DAS PAISAGENS FÍLMICAS...	125
QUADRO 5 - QUADRO-RESUMO ACERCA DA BANDA SONORA.....	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. WERNER HERZOG E A CONSTRUÇÃO DE UM AUTORENKINO	18
1.1 Identidade bávara: Alguns debates identitários	18
1.2 Aproximações herzogianas com o Romantismo Alemão	23
1.3 O cinema alemão do pós-guerra: Imagens de uma geração	35
1.4 A questão do documentário no Cinema Novo Alemão	47
2. O CONCEITO HERZOGUIANO DE VERDADE EXTÁTICA	53
2.1 Verdade e realidade no cinema documentário contemporâneo	53
2.2 A Verdade Extática	62
2.3 Aproximações com outros cineastas	74
3. ACTION: PERSPECTIVAS PERFORMÁTICAS NA LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA DE WERNER HERZOG	7
3.1 O que é performance?	78
3.2 A (re)encenação de si para a câmera: Performance no documentário	86
3.3 Quanta estilização necessita a verdade? Performance em Werner Herzog	96
4. METODOLOGIA E ESTRATÉGIAS EMPÍRICAS: MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA PELA ÓTICA DA PERFORMANCE	105
4.1 Análise fílmica	105
4.2 Introdução e segmentação dos documentários analisados	108
4.3 Primeira dimensão analítica: Paisagens fílmicas	113
4.4 Segunda dimensão analítica: Banda sonora	125
4.5 Terceira dimensão analítica: Corporeidades	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	154
Referências bibliográficas	154
Referências filmográficas	161
FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS	164
ANEXOS	165
Anexo 1: <i>The Minnesota Declaration</i> (em Inglês)	165
Anexo 2: <i>On the absolute, the sublime and Ecstatic Truth</i> (em Inglês)	167

INTRODUÇÃO

O interesse por esta pesquisa surgiu por volta de 2013, primeiramente devido à simpatia com o cinema e cineastas alemães do período do pós-guerra, e posteriormente pelo contato maior com a obra de Werner Herzog. O documentário *O Homem Urso* (2005) foi responsável por me iniciar no universo não ficcional do diretor, causando-me certa surpresa naquela época quando descobri que o cinema documentário do diretor é muito mais extenso do que o seu cinema ficcional. Tematicamente, podemos traçar uma linha de raciocínio que coloca esses filmes junto a questões acerca da loucura, da diferença e da falta de adaptação dos sujeitos retratados. Tecnicamente, Herzog nunca fez o tipo de documentarista observativo, preferindo participar ativamente da obra com inserções, estilizações e encenações junto aos personagens, o que também configura um viés performático dentro da ação da cena, interesse ímpar deste estudo.

Herzog completa em 2018 setenta e seis anos de idade, dos quais cinquenta e seis são dedicados à atividade de cineasta. Incansável, além de continuar produzindo filmes, em maio de 2018 ele volta com mais 48 jovens cineastas (dos quais dois são brasileiros) à Amazônia peruana para um intenso e prático workshop¹, localidade em que, 35 anos antes, rodava um dos seus maiores sucessos, *Fitzcarraldo* (1982). Com uma filmografia respeitada e premiada, o trabalho do diretor pode ser classificado dentro de um cinema de autor, pelo desenvolvimento de linguagem cinematográfica própria ao longo destes anos. Como exemplo de cineasta-teórico em sentido parecido ao exposto inicialmente por Jacques Aumont (2004) nas *Teorias dos Cineastas*², para além dos filmes, Herzog já escreveu livros e declarações, criou e regeu óperas, participou de manifestos e deu incontáveis entrevistas. Uma dessas

¹ Disponível em: <http://www.blackfactorycinema.com/taller2018/?lang=en>. Acesso em: 11 mar. 2018.

² Segundo Aumont (2004, p.7) as *Teorias dos Cineastas* baseiam-se em reflexões dos cineastas sobre seu ofício e sua arte. Neste sentido, é importante diferenciar esta abordagem da *Teoria dos Cineastas* proposta pelo Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), uma vez que esta consiste em primeiramente saber da existência desta teoria, mas a partir disso pretender um estudo sobre o cinema que venha a criar uma reflexão própria. Preocupam-se em fazer um estudo sistemático que vise “discutir a importância do discurso dos cineastas sobre a sua própria obra ou sobre o cinema e, consequentemente, discutir o cinema a partir dessas mesmas reflexões” (PENAFRIA et al, 2015, p. 329). No contexto desta dissertação, o discurso de Werner Herzog acerca do seu conceito de Verdade Extática interessa-nos e se enquadra na tese da *Teoria dos Cineastas*.

contribuições foi justamente a criação, em 1999, do conceito de Verdade Extática (*Ekstatische Wahrheit*), ideia que gosta de frisar em toda oportunidade que encontra e que o acompanha até hoje.

Quando cunhou o conceito de Verdade Extática, o cineasta imaginou e definiu uma condição de verdade inimiga do meramente factual, que deve remeter à essência vinda do êxtase no sentido da palavra grega *ekstasis* (ir para fora de si mesmo), em que algo mais profundo se torna possível devido a um estado de sublimidade. Esse conceito é chave nesta investigação porque constitui o cerne do discernimento de Werner Herzog no que diz respeito a sua representação de realidade fílmica do documentário, que será observada pelo viés da performance.

Por essa ótica, a Verdade Extática é especialmente significativa para falar de um Herzog documentarista porque se insere em um debate maior de pressupostos ontológicos e epistemológicos sobre realismo e verdade na teoria do cinema documentário. Ainda que o diretor deixe claro ser contra qualquer tipo de academicismo, não está alheio a esse tipo de discussão, e arriscamos dizer que, apesar do reconhecimento de certos padrões estilísticos e narrativos nos seus documentários, ainda assim o diretor por vezes é mencionado pela bibliografia da área, uma vez que lida com horizontes éticos como em *O Homem Urso* (2005); tecnológicos como em *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010); autobiográficos como em *Meu Melhor Inimigo* (1999); de responsabilidade/risco com a equipe de filmagem como em *La Soufrière* (1977); experimentais como em *Fata Morgana* (1971), entre outros exemplos.

Pressupomos o documentário como uma linguagem regida por um “sistema de signos destinados à comunicação”, como “um meio de conduzir o relato e de veicular ideias” (MARTIN, 2013, p.16-17). Em outras palavras, este intermédio significativo do qual se inclina a linguagem audiovisual faz uso de imagens e sons enquanto signos. Porque se trata de narrativas que se debruçam em criar enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo histórico, efetiva-se uma apresentação retórica desses enunciados. Não apenas, após reconhecimento do caráter discursivo da enunciação fílmica neste tipo de produção, os documentaristas elaboram estratégias que irão contribuir nas suas escolhas dos elementos fílmicos de linguagem, o que corrobora com a afirmativa

de que o documentário não deveria ser pensado como acesso privilegiado à realidade³.

Intitular a investigação como “*Where reality is: A performance da autenticidade no cinema documentário de Werner Herzog*”, já traz consigo muitas pistas do percurso a ser trabalhado nessas páginas. O título faz referência ao sexto e último capítulo do livro *Interaction ritual* (1967) de Erving Goffman denominado ‘*Where the action is*’, uma situação em que o risco assume a potência da ação, uma analogia para supor os personagens herzoguianos e o próprio diretor. Nessa continuidade, a performance da autenticidade vai considerar a ação do corpo em cena, para exprimir autenticidade, ou em outras palavras, para expor a condição necessária do êxtase da verdade.

Ainda em relação ao documentário e aproveitando-nos do crescimento dos estudos da performance no Brasil, as produções documentárias têm uma contribuição a dar, ainda mais se levarmos em conta que no contexto brasileiro, performance ainda está muito ligada às artes performáticas, porventura distante de exprimir o potencial que toca à ação comunicativa via interação ou as proximidades com outras áreas do saber, como intentamos mostrar.

Temos um desafio de que, dentro do leque de possibilidades analíticas, as características performáticas se transformem em uma maneira de compreender a Verdade Extática herzoguiana, reflexão que acompanhou e acompanha o fazer fílmico do diretor. A fim de responder a pergunta de pesquisa “Como Werner Herzog utiliza a performance para compor sua *mise-en-scène* documentária, enfatizando a relação Homem-Natureza para construir momentos sublimes em sua narrativa, aos quais ele denomina de Verdade Extática?”, interessa-nos para esta resposta as linhas de pensamento que medeiam as concepções de Verdade Extática, performance e intersecção Homem-Natureza, percebendo as estratégias visuais e sonoras que o diretor faz uso nesse intercâmbio. O compromisso estará cumprido se, ao final da leitura, as indagações propostas servirem como mais um componente para a clareza da obra documentária deste cineasta.

³ O conceito de “realidade” é complexo e se apresenta de maneiras distintas nas diferentes áreas do saber. Nessa Dissertação, utilizaremos o termo pela perspectiva do cinema documentário, entendendo-o como algo que está alheio a narrativa, um conjunto de referentes que independe da consciência do diretor(a) para existir, e do qual este(a) faz uso de modo representacional.

Analisar a performance pelo viés de Goffman é contrária à visão de Bill Nichols (2010) e seu documentário performático. Decidimos pelo esquema conceitual goffmaniano por querer desenvolver um raciocínio levando em consideração alguns fatores. Em primeiro lugar, porque quando falamos de documentário performático ou documentário que tencione a performance em qualquer âmbito de profundidade, tendemos a mencionar o nome de Nichols quase simultaneamente. Por referir-se a uma forte referência na teoria documentária, e que por sinal também estará presente na discussão sobre realismo e verdade no documentário no segundo capítulo, muitas exposições nesse sentido já existem. Reconhecemos as contribuições do autor mas, buscando uma observação que venha a dialogar com diferentes matrizes teóricas, optamos pelo potencial performático proposto pelo sociólogo Erving Goffman por ampliar o escopo com outros campos do saber.

Em segundo lugar, algumas esferas da obra de Goffman, apesar de sociológicas e teatrais e de apoiarem-se em interações interpessoais do face-a-face, são possíveis de aplicação em documentários na medida em que estes dispõem de atores sociais que se apresentam (ou performam) em frente às câmeras, a fim de comunicar determinados sentidos, atribuir significado e regular a impressão que formam ao seu respeito.

Por último, no momento em que o sociólogo chama de ação os indivíduos que estão sempre a procurar meios (legais ou não) de experimentar perigos, acreditamos haver conexão com as atividades que fazem os personagens analisados, já que buscam a sensação do que Goffman chama de *arrepio*, uma excitação dada pelo risco. Tais sensações são ferramentas de reforço da performance e serão conduzidas pelas representações fílmicas que por conseguinte, expõem o *êxtase* como o ponto mais próximo de acesso à Verdade Extática.

Desse modo, o direcionamento do estudo se dá qualitativamente (BAUER; GASKELL, 2002) e prioriza as interpretações e critérios técnicos sensíveis articulados pelo pesquisador (pesquisa soft). A descrição e interpretação da performance nos personagens não se restringe, portanto, a generalizações ou quantificações.

Isto em mente, o objetivo geral deste trabalho é compreender como Werner Herzog utiliza a performance para compor sua *mise-en-scène*

documentária, enfatizando a relação Homem-Natureza para, a partir de um processo de estilização, construir momentos sublimes em sua narrativa aos quais ele denomina de Verdade Extática. Já os específicos são, por sua vez: a) Conceituar o termo Verdade Extática, em diálogo com o universo teórico do cinema documentário e dos postulados filosóficos que o diretor faz uso; b) estabelecer reflexões sobre os elementos fílmicos utilizados pelo cineasta como artifícios performáticos para a representação da Verdade Extática; c) discutir o papel da interação Homem-Natureza nos filmes indicados, relacionando-os à performance nestes espaço e tempo fílmicos.

Acerca dos documentários analisados, *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* é inspirado na vida do esquiador Walter Steiner, campeão mundial e recordista de salto de esqui. As filmagens o mostram durante campeonato no Vale de Planica, Eslovênia. Como personagem, este é: obcecado, incansável e solitário, desafiando seus próprios limites em busca de novos recordes. Já *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* volta-se para o processo de escalar as montanhas Gasherbrum I e II no Himalaia pelo alpinista Reinhold Messner, apresentando suas motivações e fascinações em sempre se submeter a situações extremas.

Uma motivação que perpassa esta pesquisa é justamente perceber a necessidade de encontrar novos caminhos de estudos que tragam a performance para o documentário e para o campo comunicativo pelo âmbito da ação e da interação. De igual modo, outro fator que pode justificar e orientar este trabalho é a defasagem na literatura de temas com conteúdo específico em Língua Portuguesa sobre Werner Herzog, o conceito de Verdade Extática e os documentários mencionados⁴.

Uma breve contextualização da vida de Herzog, influências que recebeu e processo de construção do seu cinema de autor (*Autorenkino*) é o que

⁴ Esta informação se baseou no levantamento prévio da literatura brasileira e portuguesa da área, que conta com traduções dos livros diários de Herzog e outras duas obras, sendo uma delas a de Grazia Paganelli, traduzida para o Português de Portugal como “*Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*” (2009) e outra intitulada “*Werner Herzog: O cinema como realidade*” (1991), escrita em Português do Brasil pela professora e pesquisadora Lucia Nagib. Ademais, o Brasil recebeu algumas contribuições em formato de teses e dissertações, que de igual forma a esta investigação, tentam corroborar com algum aspecto relacionado a obra e figura do diretor. A grande maioria da literatura específica ainda está em língua inglesa e alemã. Ainda assim, tratam mais da obra ficcional do que da obra não-ficcional de Herzog, e raramente mencionam as propriedades performáticas deste cinema. A aproximação que fazemos com o conceito de performance de Goffman nestas obras fílmicas parece-nos ser inédita no Brasil.

propomos no primeiro capítulo, considerando que toda trajetória de vida é um “horizonte inacessível” (DOSSE, 2009. p.11). Além da exposição de pontos sobre cultura alemã bávara necessários à formulação da identidade do diretor, também trazemos leituras junto ao Romantismo Alemão (*Deutsche Romantik*), por considerar o diretor um sujeito romântico⁵, principalmente em relação a exaltação que faz da natureza para além da experiência superficial e das correlações aos postulados filosóficos da época. Além disso, serão introduzidas reflexões sobre a interferência e participação de Herzog no movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo Alemão (*Neuer Deutscher Film*).

As discussões presentes no segundo capítulo giram em torno do conceito criado por Herzog denominado Verdade Extática, utilizando seus relatos em entrevistas, livros, diários, declarações e apontando para os diversos elementos que o realizador faz uso na tentativa de orientar o espectador. Ademais, abordamos a questão da verdade e do realismo no cinema documentário, sobretudo analisando aspectos que são caros à filmografia herzogiana.

Ancoramos o terceiro capítulo com o conceito de performance trabalhado por Erving Goffman (1967, 1971) em diálogo com Richard Schechner (1977, 2006). Estes acordos se dão pela aproximação com a teatralidade também presente no trabalho de Herzog, bem como com o jogo de interações intersubjetivas que posiciona o sujeito social como ator. Dessa forma, a performance parece, por assim dizer, especialmente pertinente ao campo do documentário por abordar negociações entre os personagens de um documentário e diretor como um movimento de atuações, dadas pelas representações do eu (self), e pelos desdobramentos desta (auto)imagem.

Direcionamos o capítulo quatro para as especificidades do protocolo metodológico e da efetiva análise do objeto empírico da pesquisa: os filmes *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984). Apontamos para a necessidade de utilização de elementos goffmanianos em consonância com a análise fílmica, auxiliando no entendimento

⁵ Tal como refere-se o livro *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog* (2016), a autora Laurie Ruth Johnson traz diversas aproximações dos filmes de Herzog com trabalhos e pontos de vista de artistas do período romântico alemão. Assim como ela, outros autores já apontaram para tais semelhanças.

da performance dos personagens, e consequentemente da Verdade Extática. Estes documentários traduzem o que decidimos chamar de relação Homem-Natureza, na qual os elementos personagem e paisagem são propositalmente inter-relacionados. Esta configuração é elementar no que tange a ação do movimento dos corpos em cena, já que falamos de documentários que narrativamente retratam a vida de atores sociais pelo risco da atividade que praticam, o salto em esqui e o alpinismo. Por conta disso, podemos afirmar que os protagonistas têm objetivos em comum: quebrar recordes, ultrapassar seus limites, lidar com o extremo das situações.

De modo geral, optamos por uma visão mais micrológica (no mesmo sentido interacional de Goffman), por considerar a singularidade e particularidade de cada personagem e narrativa, ainda que exista uma força motriz acima, advinda da figura do diretor. O olhar para a formação desses personagens e das interações com as paisagens fílmicas via performance aproxima-nos do pensamento deste cineasta e consequentemente, da sua verdade fílmica, capacitando-nos a melhor compreender essa comunicação estabelecida dentro da ação da cena. Buscamos aqui, tendo os filmes como composição principal de significado, uma organização da interação em Werner Herzog no âmbito do personagem e sua proximidade com a natureza.

1. WERNER HERZOG E A CONSTRUÇÃO DE UM AUTORENKINO⁶⁷

1.1 Identidade bávara: Alguns debates identitários

Certa vez, Werner Herzog comeu seus próprios sapatos. A receita, preparada no restaurante *Chez Panisse* em Berkeley, Califórnia, teve suporte do dono do restaurante e da chef Alice Waters, que auxiliaram o diretor na melhor maneira de cozê-los. Todo esse procedimento de cozimento e ingestão foi apresentado em curta-documentário intitulado *Werner Herzog come seu sapato* (1980). Em 1970, o diretor fez uma aposta com o amigo e também diretor Errol Morris, dizendo para ele terminar seu primeiro filme, que fora bastante planejado mas nunca realmente produzido, a despeito das dificuldades financeiras. Se Morris assim o fizesse, Herzog afirmou que comeria os próprios sapatos. Errol Morris então finalizou seu filme⁸ e o diretor cumpriu sua palavra, já que afirmava desde o começo não estar brincando.

O ato, ocorrido durante a estreia do filme de Morris, fez referência à cena clássica em que Charles Chaplin cozinha e serve uma de suas botinas em *A corrida do Ouro* (1925), assim como denota um suporte simbólico para encorajar todos os cineastas independentes a terminarem seus projetos⁹. Este acontecimento (e tantos outros que amplificam a personalidade de Herzog na mídia) aproxima-o dos seus personagens, pelo viés da loucura e da coragem. O diretor já mencionou em entrevista que jamais faria um filme de um personagem pelo qual ele próprio não tivesse identificação (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 79-80). Há em sua filmografia e imagem na mídia uma boa representação, tanto que já foi nomeado pela *Time magazine* como uma das cem mais influentes

⁶ Cinema de autor. Termo proposto por Alexander Kluge durante campanha para arrecadar verbas voltadas à produção cinematográfica e ao desenvolvimento de senso educativo através dos filmes. Assim como o conceito francês de *Auteur*, a noção alemã de cinema de autor credita ao diretor a criação e fonte criativa do filme, apresentando uma expressão da sua personalidade (KNIGHT, 2004, p. 27).

⁷ Todas as traduções utilizadas nesta investigação são livres, a menos que indicadas. Parte significativa das obras utilizadas não possui tradução integral para a língua portuguesa.

⁸ *Gates of Heaven* (1978) é o nome do primeiro documentário feito por Errol Morris a respeito da indústria funerária em torno de cemitérios de animais domésticos. O filme foi essencial para tirar o diretor do anonimato.

⁹ No documentário, Herzog menciona: “Isso deve ser um encorajamento a todos vocês que querem fazer filmes e que estão com receio de simplesmente começar, que não tem coragem, então vocês podem seguir um bom exemplo”.

personalidades do planeta em 2009¹⁰, e ovacionado por François Truffaut como “o mais importante cineasta vivo” (CRONIN; HERZOG, 2014, p. vii–viii).

Dentre as películas mais internacionalmente conhecidas, destacam-se, no campo do cinema ficcional: *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972), *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) e *Fitzcarraldo* (1982); Já no campo do cinema documentário: *Lições da Escuridão* (1992), *Meu Melhor Inimigo* (1999), *O Homem Urso* (2005) e *Encontros no fim do mundo* (2008).

O cineasta apresenta grande habilidade em trabalhar com cinema documental, consideravelmente maior do que seu cinema ficcional. Porém, é importante ressaltar que para o diretor não existem grandes diferenciações entre documentário e ficção. Ele pensa todos os seus filmes de maneira similar, pela forma com que trabalham com fatos, personagens e histórias, já que todos “são altamente estilizados e cheios de imaginação”¹¹ (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 240-41). Além disso, o diretor se orgulha em dizer que nunca fez uso de *storyboard*¹² e a improvisação é uma constante durante a produção de suas películas.

Entendemos, entretanto, que o próprio diretor confunde-se em entrevistas quando perguntado a respeito das (não) fronteiras entre documentário e ficção. Para a redatora Katjia Nicodemus do jornal *Die Zeit*¹³, ele mencionou que o conceito de Verdade Extática se faz presente em certos momentos tanto para a ficção quanto para o documentário, classificando-os, assim, em categorias. A estilização é bastante utilizada em filmes documentários, assunto bastante discutido na bibliografia da área, e Herzog parece basear-se nesse fator quando afirma a falta de limites entre as linguagens abordadas. Entretanto, para além da estilização, a linguagem do documentário se apoia em critérios que serão comentados no decorrer deste trabalho.

A relação do cineasta com o documentário inicia-se junto com seu interesse pelo cinema, no início dos anos 1960. Para compreender alguns aspectos do seu *Modus Operandi*, é necessário analisar a conjuntura em que o

¹⁰Disponível em: <content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894430,00.html>. Acesso em: 20 fev. 2017.

¹¹ “They are both highly stylised and full of imagination”.

¹² Sequência de desenhos, tipicamente com algumas direções e diálogos, representando os planos e enquadramentos de um filme ou de uma produção televisiva (KUHN; WESTWELL, 2012, p. 403).

¹³ Disponível em <<http://www.zeit.de/2010/06/Werner-Herzog>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

diretor viveu sua infância e juventude, as escolhas que fez, e as pessoas com as quais se relacionou, considerações importantes para compreensão de algumas de suas ideias acerca do cinema não ficcional.

Não obstante, atentando-nos aos postulados propostos por Pierre Bourdieu ao respeito da *ilusão biográfica*, uma propensão das ciências humanas em trazer linearidade e coerência à personalidade biografada pensando a vida como um trajeto com começo, meio e fim (BOURDIEU, 2005), interessa-nos particularmente algumas passagens que expressam contextos identitários, visto que auxiliam na maneira como Herzog se fez documentarista em um momento histórico demarcado pelos trabalhos de novos cineastas e de um Cinema Novo Alemão (ELSAESSER, 1989).

Em toda oportunidade que encontra, Herzog deixa claro seu descontentamento com a Alemanha e sua admiração pela Baviera¹⁴, local onde nasceu e viveu sua infância e juventude, classificando-as como territórios distintos. Edmund Stoiber, primeiro-ministro da Baviera de 1993 até 2007, por exaltar a região assim como faz Herzog, mencionou em um programa de rádio que “se tudo fosse como na Baviera, nós não teríamos nenhum problema. Acontece que, senhoras e senhores, infelizmente nós não temos pessoas inteligentes por toda parte, como na Baviera”¹⁵. Estes discursos rígidos podem ser vistos pelo conteúdo excêntrico, porém atuam como processos de construção social e de reforço identitário. Compreender este discurso é compreender como esses sujeitos atuam no mundo, por intermédio de práticas discursivas. Para Hall (2008), a construção das identidades ocorre justamente dentro do discurso e nunca fora dele, constituindo-se na e pela diferença advinda da fala do outro, retornando como uma defesa da própria identidade de quem emite.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como sendo produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da

¹⁴ É comum o uso do latinismo “Bavária”, também influenciado pela forma inglesa do topônimo. Todavia, o registro vernáculo é apenas “Baviera”.

¹⁵ “Wenn es überall so wäre wie in Bayern, hätten wir überhaupt keine Problem. Nur, meine Damen und Herren, wir haben leider nicht überall so kluge Bevölkerungsteile wie in Bayern”. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/politik/die-ost-zitate-stoiber-beim-wort-genommen-1253787.html>. Acesso em: 29 maio. 2017.

marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2008, p. 109).

Logo, ao tomar a identidade como ponto de partida para se refletir acerca da obra documentária, inferem-se as razões pelas quais Werner Herzog identifica-se e intitula-se como bávaro e não como alemão. Segundo o diretor, “historicamente falando, os bávaros nunca se consideraram parte da Alemanha”¹⁶, já que nesta região existe, para além do dialeto próprio, uma forma muito singular de viver e fazer as coisas. Este é o seu raciocínio para afirmar, por exemplo, as diversas loucuras e manifestações do Rei Luís II da Baviera, fonte de uma mente imaginativa que resultou na construção do *Castelo de Neuschwanstein*¹⁷, e serviu como fonte de inspiração anos depois para *Castelo da Cinderela*, símbolo dos estúdios Disney.

Quando nasceu, em 1942, em meio a Segunda Guerra Mundial, os pais de Werner Herzog, Elisabeth e Dietrich Herzog, mudaram-se com toda a família de Munique para a pequena cidade de Sachrang, localizada próximo à fronteira com a Áustria, fugindo dos ataques de bombas e buscando uma vida mais tranquila. Algum tempo depois, a família não mais contaria com uma presença fraterna em casa. O isolamento do local com o mundo exterior fez com que o pequeno Werner não soubesse o que era uma banana antes dos doze anos, bem como uma ligação de telefone, tendo-a feito primeira vez apenas aos dezessete anos (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 10). Com poucos recursos financeiros, ele e seu irmão mais velho, Tilbert Herzog, inventavam seus próprios brinquedos e faziam tudo a pé, uma vez que carros naquela época eram raramente vistos dentro da cidade. Todos estes fatores podem ter contribuído com sua fascinação em caminhar a pé como um modo de peregrinação, para ele, “um requerimento para qualquer um comprometido com um empreendimento sério”¹⁸. Anos mais tarde, a peregrinação tornou-se um ritual,

¹⁶ “Historically speaking, Bavarians have never considered themselves part of Germany”. (CRONIN; HERZOG, 2014. p. 37).

¹⁷ O Castelo de Neuschwanstein (em alemão *Schloss Neuschwanstein*), com seu estilo neorromântico, foi construído na segunda metade do século XIX e localiza-se no vilarejo de Hohenschwangau, próximo à cidade de Füssen, no sudoeste da Baviera. É tido como cartão postal não apenas da Baviera, mas de toda Alemanha.

¹⁸ “(...) one required of anyone engaged in a serious undertaking”. (PRAGER, 2007. p. 17).

responsável inclusive por salvar, pela força simbólica do ato, a vida de pessoas queridas (a respeito de Lotte Eisner¹⁹), além de que, para ele, é essa a verdadeira forma de conhecer o mundo.

A história da região envolve muitas personalidades conhecidas pelos seus excessos de singularidade, ou como diria Herzog, dada a uma “imersão extática”. O estado federal da Baviera é o mais economicamente desenvolvido de toda Alemanha e em contrapartida, pela sua herança católica, também denominado como o mais “fundamentalista”²⁰. Segundo Chris Wahl (2012), as liberdades mencionadas pelo diretor na infância, já que não havia uma figura autoritária em sua casa, associadas com o período pós-guerra, “claramente tiveram algo com a extraordinária autoconfiança de Herzog” (p. 240).

Com isso em mente, traçamos até aqui um esboço inicial para apresentar certos pontos importantes sobre a figura de Herzog enquanto cineasta. Seu contexto identitário, desejo de descoberta, atração pelo diferente e relação com a terra o acompanhariam durante toda sua vida, transformando-se em *leitmotiven*. Seja pelas paisagens fílmicas longínquas que lhe são desconhecidas (como as películas na selva amazônica e no continente africano) seja pelos inúmeros personagens deslocados e incompreendidos (como os próprios Walter Steiner e Reinhold Messner, trabalhados na análise), há um grau de correlação nesses elementos que funciona como uma possível tradução do que exprime este corpo cinematográfico e quais são as particularidades de Herzog enquanto diretor de cinema.

¹⁹ Lotte Eisner (1896-1983) tem importância fundamental na história do cinema porque, além de ter sido uma das primeiras mulheres críticas de cinema, escreveu obras clássicas como *A Tela Demoníaca* (1952), clássico indispensável para quem se interessa pelo movimento cinematográfico do Expressionismo Alemão, e também em muito aconselhou e auxiliou os novos cineastas do Jovem Cinema Alemão (*Junger Deutscher Film*). Um dos mais próximos de Eisner era justamente Werner Herzog, considerada por ele sua mentora. Sobre isto, ver entrevista de Herzog sobre Eisner Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mhc8u850eNk>. Acessado em: 20 jun.2017.

²⁰ A título de exemplificação, o Estado federal da Baviera alcançou a segunda maior porcentagem de professores universitários e estudantes universitários em ensino e pesquisa vinculados em faculdades de Teologia católica nos anos de 2015 e 2016, ficando atrás apenas do estado federal de Nordrhein-Westfalen. (Kirche in Deutschland, 2016. p. 21).

1.2 Aproximações herzogianas com o Romantismo Alemão

Partiremos da ideia de que o movimento intelectual conhecido como Romantismo alemão, ocorrido entre o final do século XVIII e início do século XIX em países de língua alemã influenciou, sob diferentes óticas, as concepções do diretor Werner Herzog sobre o sublime, o belo, e presumivelmente sobre sua Verdade Extática, ainda que em maior ou menor grau. Não apenas, propor aproximações herzogianas com um dos movimentos mais relevantes na história da cultura humana traz novas óticas para pensar hoje o cinema contemporâneo, e aqui vamos sugerir associações principalmente aos trabalhos dos artistas de Achim von Arnim (1781–1831) e Caspar David Friedrich (1774 – 1840). De igual modo, filósofos como Longino (Séc I) e Immanuel Kant (1724 – 1804) estarão presentes na discussão, pelos traçados que deixaram para a composição de uma teoria romântica, principalmente pelo diálogo com o sublime romântico.

As colocações aqui expostas devem ser entendidas não em sentido estrito e sim, como uma entre tantas outras possibilidades de interpretação possíveis da obra do diretor. Apresentamos a seguir algumas leituras praticáveis do ponto de vista de quem analisa, e que jamais devem ser vistas como verdades absolutas. Existe, da mesma forma que conexões, desconexões do trabalho Herzogiano para com uma estética romântica, já que para os românticos, a ideia de bondade está vinculada com harmonia, visando aproximar aquilo que é perfeito, e Herzog deixa claro que não concorda com esta visão harmoniosa, e que a natureza é um completo caos, cheio de criaturas que lutam constantemente por sobrevivência²¹ (CRONIN; HERZOG, 2014. p. 469).

Grosso modo, romantismo pode ser entendido como um período histórico em que o homem abandona parte de sua herança advinda da corrente filosófica do racionalismo, pelo viés na razão, atentando-se agora para a manifestação dos sentimentos, pelo viés no modo de sentir, e não mais prioriza apenas verdades objetivas e tecnicistas. Porque consciente dos limites da razão no que tange aos aspectos do sensível, vê-se, nos dizeres do filósofo Bertrand Russel (1969, p.229), que “o movimento romântico, em sua essência, tinha em

²¹ “nature being vile and base, lacking in harmony, full of creatures constantly fighting for survival. Anyone who understands such things knows those could never be the words of a Romantic”.

mira libertar a personalidade humana dos grilhões das convenções sociais e da moral”. Caracterizava-se por critérios, entre outros, ligados ao escapismo, nacionalismo e individualismo, tendo o culto à natureza e à imaginação como fonte de inspiração, principalmente para os artistas românticos.

Segundo o *Concise Oxford Dictionary of art terms* (2010), o verbete *romantismo* admite que “a natureza, vista anteriormente como parte do ambiente do homem, agora era vista como força elementar, inspirando nos homens reações emocionais, bem como um interesse concomitante em pinturas de natureza de todos os tipos”²² (CLARKE, 2010, p. 215). A fuga para a natureza é critério fundamental na filmografia de Werner Herzog, e esta ligação é considerada, portanto, uma das principais conexões do cineasta com este movimento, tanto que alguns estudiosos o denominam o mais romântico cineasta do Cinema Novo Alemão.

Em livro intitulado *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog* (2016), a autora e professora do Departamento de línguas e literaturas germânicas, Laurie Ruth Johnson, é exemplo de estudiosa que relaciona Herzog enquanto um artista romântico, mencionando que seus “filmes são um legado do romanticismo”²³ (JOHNSON, 2016, p. 2). Ela aponta que a devoção do cineasta com o êxtase da verdade, foco desta pesquisa, recai sobre a intencionalidade dos pré-românticos (final do século XVIII) em aproximar seus trabalhos a artefatos, fabricações e natureza.

Considerado por muitos historiadores intelectuais como o maior ponto de inflexão na história do pensamento político e crítico, o romantismo surgiu no final do século XVIII na Europa, principalmente na Alemanha (mas também na Grã-Bretanha e na França), simultaneamente como um movimento cultural, político e socioeconômico de visão e ambição revolucionárias. Diversos discursos, tanto complementares como oposicionistas, incluindo o Pietismo, o Iluminismo, o Classicismo de Weimar e o *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), convergiram no pré- romantismo alemão²⁴ (SEYHAN, 2009, p. 7).

²² “Nature, hitherto viewed as an ordered part of man's environment, was seen as an elemental force inspiring an emotional reaction in man and a concomitant interest in landscape painting of all types”.

²³ “Films as a legacy of romanticism”.

²⁴ “Considered by many intellectual historians to be a major turning point in the history of political and critical thought, Romanticism emerged at the end of the eighteenth century in Europe, principally in Germany (but also in Britain and France), as simultaneously a cultural, political and socioeconomic movement of revolutionary vision and ambition. Various cultural discourses, both complementary and oppositional, including Pietism, the Enlightenment, Weimar Classicism and *Sturm und Drang* (Storm and Stress), converged in early German Romanticism”.

Compreender o mundo via subjetividade era a proposta dos românticos, e a arte, suas ferramentas de expressão. Uma estética romântica surge para apresentar uma inovação em refletir a sociedade europeia e pensar uma nova *Weltanschauung*²⁵, contrária à estética iluminista de priorização da razão (de maneira dogmática). Ainda assim, a arte neste movimento advém da faculdade intelectual, isto é, configurada diante discernimento.

Nesse sentido, a estética romântica é constituída em grande parte pela relação com a paisagem, indicando o ponto de partida e de chegada de uma expressão artística romântica, visto que o mundo subjetivo dos artistas deste período é ao mesmo tempo o criador e o mundo que este criou (PRAGER, 2007), e estas aproximações se dão em maior grau quando longe da sociedade e da moral burguesa e dentro do âmago de um quadro natural, em busca de uma concepção de mundo do “eu”.

Werner Herzog possui uma tendência em escolher personagens e paisagens que facilmente enquadrá-lo-iam enquanto artista romântico: Os protagonistas estão em uma constante busca do eu (self), uma vez que, naquela coletividade em que se encontram, não há encontro mas deslocamento. O deslocamento os faz fugir para paisagens pouco exploradas (encontro com o criador), que por intermédio da sensibilidade e pelas condições-limite nesta relação com a natureza, procuram alcançar respostas para sua existência, atingindo o nível do sublime²⁶.

Trataremos melhor acerca do conceito de sublime no segundo capítulo desta dissertação, mas observamos, por hora, ligações da filmografia Herzoguiana para com os artistas românticos. Estes por sua vez basearam-se no postulado de Kant em perceber que a realidade se dá pelos limites da nossa visão e findam-se neles, bem como pelas habilidades da perspectiva que detemos. O sublime se dá como consequência da nossa percepção de mundo. Segundo Johnson (2016):

²⁵ Termo em alemão para visão de mundo de determinado indivíduo, grupo ou sociedade.

²⁶ O conceito de Sublime é empregado de igual modo ao que Werner Herzog concretiza seu entendimento acerca do termo (explicados no capítulo seguinte), mas também por um viés kantiano, tendo em vista as obras *Crítica da Faculdade do Juízo* e *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*.

Romanticismo é frequentemente associado com o sublime, um momento único de irresistível admiração, melhor do que com relação ao belo, uma experiência mais prazerosa e até mais reconfortante que pode ser repetida. Mas os filmes de Herzog nos encorajam a explorar a interseção dos dois e também a relação entre singularidade e repetição que eles implicam. As frequentes distâncias (por uma perspectiva ocidental) e as configurações perigosas nos filmes de ficção e documentários de Herzog podem ser interpretadas como psico-topografias, nas quais os aspectos da vida interior do protagonista (ou espectador) são visíveis em bela e/ou sublime natureza (p. 10-11)²⁷.

Logo no primeiro longa-metragem de ficção, *Sinais de Vida* (1968) (fig. 1), filme-marco que o relacionou definitivamente ao Cinema Novo Alemão, a associação com o romantismo se dá no sentido narrativo, visto que o roteiro foi inspirado no conto *Der Tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (fig. 2), escrito por Achim von Arnim (1781–1831), poeta, escritor e uma das figuras centrais do romantismo alemão, ao lado de Clemens Brentano e Joseph von Eichendorff.

O diretor admira o trabalho de Arnim, e buscou neste conto inspiração para seu filme. Cheio de experimentação, a película estava propensa ao exercício da técnica e foi a primeira grande experiência do cineasta no roteiro, direção e produção de um longa-metragem, com baixo orçamento e com equipe minúscula, além de muito próximo da linguagem documental, apesar de ficcional. A ilha de Kós com suas praias, ruínas e castelos como locação se deu, em certa medida, devido às viagens que o diretor fez à região quando tinha quinze anos, seguindo os passos que seu avô Rudolf Herzog traçou anos antes como arqueólogo.

²⁷ “Romanticism is often associated with the sublime, a unique moment of overwhelming awe, rather than with the beautiful, a more pleasurable and even comforting experience that may be repeated. But Herzog’s films encourage us to explore the intersection of the two and also the relationship between singularity and repetition that they imply. The often far-flung (from a Western perspective) and dangerous settings in Herzog’s feature and documentary films can be interpreted as psycho-topographies, in which aspects of a protagonists (or spectators) inner life are made visible in beautiful and/or sublime nature”.

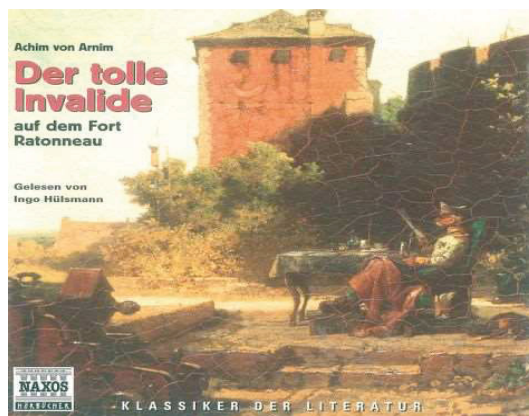
FIGURA 1 - FOTOGRAMAS DO FILME SINAIS DE VIDA



Forte da ilha de Kos (Grécia).



No filme, Stroszek enlouquece e se tranca no forte.

FIGURA 2 – FOTOS VINCULADAS AO CONTO
DER TOLLE INVALIDE AUF DEM FORT RATONNEAUForte de Marseilles (França)
Foto: Salva Barbera

No conto, Sargento Francœur enlouquece e se tranca no forte. Fonte: Bücher.de

Em ambas histórias, o personagem principal fica insano e se tranca no forte, ameaçando explodir toda cidade com fogos de artifício. Na história de Arnim, a paisagem é a cidade de Marseilles, representada por Herzog pela ilha de Kós. Vemos que a loucura e a presença do mal são fortemente sublinhadas no conto e no filme. Os aspectos de maior identificação do conto no filme remetem-nos a presença do fogo (em forma de fogos de artifício), da esposa dos personagens principais, e da quebra de ligação destes com a sociedade, voltando-os para um individualismo romântico que encontra abrigo no forte, envolto da natureza. Basicamente, são “os ingredientes românticos que Herzog assume resolutamente para transpor num contexto real” (NAGIB, 1991, p.77). Porém, acreditamos que o faz com um estilo muito próprio e desvinculado de

Achim para além dos elementos citados, visto que o filme beira o documental, tamanha a tentativa de desmistificação.

Semelhantemente, Herzog assumiu ter bastante afinidade²⁸ (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 142) por Caspar David Friedrich, considerado o mais importante artista do período, exímio pintor de paisagens. Friedrich, segundo Herzog, é o único desta escola filosófica e artística em que o diretor assumiu ter algum conhecimento, ainda que, como vimos, também tenha lido e considerado o conto de Achim von Arnim. Mais do que admiração, Herzog pode ter feito uso da forma paisagística trabalhada por Friedrich em alguns de seus filmes, ainda que indiretamente. Podemos dizer com mais afinco que o desconhecido é temática recorrente para estes dois artistas, tanto que de acordo com Johnson (2016, p. 19), da mesma forma que Friedrich, “Herzog deseja produzir imagens que ainda não tenham sido vistas”²⁹.

O plano final pensado para ter duração de quarenta segundos do documentário *O grande êxtase do Entalhador Steiner* (1974) (fig. 3) – analisado mais profundamente na última parte desta dissertação, e a pintura *Caminhante sobre o mar de névoa* (1817), de Caspar David Friedrich (fig. 4), fazem analogias de uma paisagem vista como evocação de sublimidade. Ressalta-se a poesia existente na natureza devido às montanhas, nevascas, cerração e altitude. Nestas obras, tanto Herzog quanto Friedrich orientam seu público a pensar o misticismo existente naquela paisagem, posicionando-a como o próprio mundo natural. O vale de Planica (região apresentada no documentário) é montanhoso como a pintura, e neve e neblina parecem distanciar o personagem do resto do mundo.

²⁸ “While almost everything about romanticism is foreign to me, Caspar David Friedrich is someone I do have great affinity for”.

²⁹ “Like...Friedrich, Herzog wishes to produce images that have not yet been seen”.

FIGURA 3 – FOTOGRAMAS DO DOCUMENTÁRIO
O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER



Cena Final do documentário em que o personagem Steiner parece voar

FIGURA 4 – PINTURA DE CASPAR DAVID FRIEDRICH



Der Wanderer über dem Nebelmeer (1817)

Porque repleto de elementos realísticos, a combinação de componentes como imaginação e realidade trazem verossimilhança para a situação e fazem sentido para a audiência, dado o uso de luz e de perspectiva, tornando-se atemporais (JOHNSON, 2016, p. 141). O personagem é completamente envolto da paisagem, mas não sabemos bem ao certo se é a natureza o que domina o homem ou se é o homem quem domina a natureza, porque da mesma forma que estes elementos se misturam e se aproximam, eles também se distanciam.

A partir dos princípios da estética romântica de paisagem, a presença humana se dá de forma solitária, e contemplar a região alpina tendo como ponto de vista a grandiosidade do lugar só ocorre devido a altitude alcançada. Ainda

que na obra de Friedrich seja um viajante e na de Herzog um esquiador (ou aquele que voa), a imensidão da natureza traz a sensação de perda no infinito e conseqüentemente, de aproximação com o sublime. A incansável busca do personagem Steiner em sempre alcançar voos mais altos também pode ser interpretada por um ideal romântico de insistência.

Elementos duais estão fundamentalmente presentes nas obras de arte dos românticos e também são percebidos na filmografia Herzoguiana. De acordo com Johnson (2016, p. 13): “a capacidade das pinturas românticas de conectar conhecido e não conhecido, observador e observado, êxtase e movimento, imagem e narrativa, é relacionável a tendência no pensamento romântico de construir relações conceituais e estéticas em termos de reciprocidade”³⁰. Reciprocidade é, portanto, um dos *motiv* da estética romântica. A própria busca do eu, e no caso de Herzog a identificação com seus personagens enquanto seu *self*, funciona também por essa dualidade.

Confrontações por outros ângulos são possíveis, apresentadas com primazia em livro já citado de Johnson, mas nos detemos em analisar brevemente apenas exemplos de confronto com os trabalhos de Achim von Arnim e Caspar David Friedrich, assumidamente conhecidos por Herzog em entrevistas. Finalmente, importa relacionar, para melhor entendimento do nosso próximo capítulo, como o conceito sublime, advindo de postulados filosóficos, influenciou Herzog na reflexão de sua Verdade Extática.

Para refletir acerca da filosofia kantiana e da sua influência no romantismo alemão, necessitamos nos atentar em primeiro lugar para a importância da subjetividade e da reflexão. Isto é, ao fazermos uso de preceitos de uma crítica kantiana para termos como verdade e realidade, universalidade e singularidade, objetividade e subjetividade, interessa-nos partir por este ponto de vista. Em segundo lugar, todos estes termos auxiliarão na reflexão de Kant sobre aquilo que é o sublime, do qual Herzog faz uso. Para abordar brevemente acerca destas ideias, já bastante debatidas na época do seu surgimento (século XVIII), há um direcionamento para duas obras fundamentais: *Observações sobre*

³⁰ “Romantic painting’s capacity for connecting knowing and not-knowing, viewer and viewed, stasis and motion, and image and narrative, is related to the tendency in romantic thought to construct conceptual and aesthetic relations in terms of reciprocities.”

o sentimento do belo e do sublime – OSBS (1764) e Crítica da faculdade do juízo (1790).

Em OSBS, obra pré-crítica do pensamento kantiano sobre estética e base para *Crítica da faculdade do juízo*, o filósofo demonstra que as singularidades das coisas agradam os homens, mas são os sentimentos destes que de fato os sensibilizam. “As diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre as qualidades das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer” (KANT, 1993, p.19).

Já em relação ao belo e ao sublime, as duas divisões daquilo que é a beleza, a emoção advinda destas características, ainda que diferentemente, é em ambas agradáveis: enquanto o “sublime comove [*rührt*]”, o “belo estimula [*reizt*]” (KANT, 1993, p. 21), enquanto o belo traz harmonia e contemplação, é pleno e universalmente aceito e entendido, o sublime traz imaginação e tensão, é racional, inalcançável e limitador do incomensurável. Portanto, com estes escritos filosóficos, Kant observou, de maneira empírica, como se dão os sentimentos para com o belo e o sublime, bem como as implicações obtidas diante destas emoções.

O sublime particularmente nos interessa porque, partindo necessariamente de um sentimento de horror que menciona Kant, é experimentado quando, por exemplo, se está diante de catástrofes grandiosas da natureza. O sublime é diretamente ligado à natureza, uma vez que a força e grandeza da natureza é recebida por este sentimento de terror. Os personagens herzoguianos vivenciam esta experiência quando se colocam em situações de risco.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, versão aprofundada de escritos anteriores, Kant reapresenta a problemática do gosto e da estética no seu trabalho filosófico, integrando o que havia feito até então, de forma a balancear teoria, prática, liberdade e natureza. Esclarece que *o juízo de gosto é estético* e não deve ser universalizado e nem aplicado aos sentimentos de belo e de sublime, a propósito da natureza da arte. Esta terceira crítica apoia-se principalmente na faculdade do juízo e no que tange o prazer e o desprazer, bem como as finalidades de tais julgamentos. Os juízos estéticos são da ordem da subjetividade e devem, portanto, ser entendidos diferentemente, por

pertencentes do sujeito. Assim sendo, “não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante” (KANT, 2008, p. 77).

Estes preceitos kantianos influenciaram a estética germânica romântica, tanto pelo viés do belo quanto pelo viés do sublime. Pelo belo, os artistas românticos o tomam pela sua harmonia, sempre almejada. Pelo sublime, enquanto inatingível e por vezes incompreensível, representa-se na natureza, local de fuga e base da estética romântica. Conforme Kant (2008, p.114), “pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias”.

Seguindo este raciocínio, um solidário do movimento que visava uma ruptura com o iluminismo foi o geógrafo, naturalista e explorador Alexander von Humboldt (1769 -1859), forte referência no relacionar natureza e ciência para além do empirismo. O nome de Humboldt é significativo nesta discussão porque, junto aos teóricos pré-românticos e românticos da primeira geração como Goethe, Schelling e Schiller, este emergiu do espírito romântico da época e dedicou-se a uma, segundo o professor Paulo César da Costa Gomes (2007, p.153), “(...)Filosofia da Natureza na qual é possível estabelecer um conhecimento independente da razão clássica, tal como era definida pelo Século das Luzes”.

Para Humboldt, não bastava catalogar a natureza. Aliando a um sistemático rigor científico com técnicas de observação e descrição detalhada, havia por ele enorme admiração pelas coisas da natureza e pelos fenômenos naturais, e com frequência atribuía-lhes as palavras *Grandiosidade* e *Maravilha*. Na mesma direção de Kant, presumia que a apreciação estética não deveria se distanciar do conhecimento científico, mas como complementação da razão pura, única forma possível de verdadeira captação da natureza do mundo. Visionário, tinha como objetivo reunir sistematicamente todas as informações possíveis das coisas naturais, mas evitando fatos isolados e um determinismo geográfico, viajou por várias regiões do mundo (inclusive a América Latina) para, assim como a crítica kantiana, apresentar uma nova ciência “que pudesse dar

conta da harmonia da natureza subjacente à aparente diversidade do mundo físico” (HELFERICH, 2005, p.51).

Esta ideia, por sua vez, permite outra imbricação do pensamento kantiano, como em Goethe (1749 -1832). A caracterização goethiana do sublime também apresenta a infinidade e grandiosidade do sentimento, impossível de alcance de uma totalidade. A autora Mirella Guidotti (2011, p.129) aponta que em Goethe, diferentemente da imaginação lúdica do belo, “O sentimento advindo desta inadequação da faculdade da imaginação à exposição da ideia é um sentimento de impotência. E se encontra aqui o motivo do prazer, no sentimento sublime, só surgir indiretamente, como um *prazer negativo*.”

Fazendo novamente uma ponte com os documentários, os personagens herzoguanos se doam às sensações de queda, abalo, incapacidade de conclusão e inibição, representadas em momento de terror profundo diante da natureza. Se perguntados sobre o medo e sobre o risco que sabe que correm nas atividades que praticam, atentam-se para o prazer negativo, mas continuam a fazê-las. “Contudo, é justamente deste sentimento de impotência ante à grandeza que fará despertar, no espectador, a possibilidade dele encontrar em si mesmo algo que o possa elevar frente a tal grandeza” (GUIDOTTI, 2011, p.129). O sentimento goethiano de sublime exprime um contentamento no descontentamento, uma dor na alegria, e necessita de disposição e ânimo para ser sentida, já que é uma transcendência e está ligada ao nível do supra-sensível das experiências.

Outro autor que recebe o conceito de sublime kantiano e o desenvolve a sua maneira, suplantando potências da sua experiência de poeta e homem das artes, é Schiller (1759 –1805). Com linguagem menos intelectualizada que Kant, no artigo “Do Sublime – para um desenvolvimento de algumas idéias kantianas” (*Vom Erhabenen – Zur weitem Ausführung einiger kantischen Ideen*) é onde encontramos a mais profunda interpretação do teórico sobre o pensamento kantiano. Quando Kant torna impossível o julgamento das obras de arte, ilegítimando as variações de gosto, Schiller tenta trazer uma conciliação entre o objetivismo tradicional e o subjetivismo kantiano, entre o racional e o sensível. Ao ligar a beleza (que chama de reflexão) a uma objetividade racional, traz uma clara reação a Kant, ou seja, traz a luz o papel da moral do homem e da relevância da liberdade. “Schiller pressupõe que a liberdade e a moral vão

aparecer em todo o seu fulgor, via experiência estética de sublimidade, já que este sentimento nos possibilita a evasão do mundo sensível e a comprovação da nossa autonomia moral” (COSTA, 2008, p.54).

A maior contribuição da teoria do sublime schilleriana está, portanto, em estabelecer que o objeto sublime opere de forma que a natureza do sujeito conheça seus limites, e por conta disto acesse a um determinado ponto que o faça utilizar toda sua razão para mostrar superioridade e liberdade dessas amarras anteriores. O filósofo buscava um intermediário entre natureza e liberdade. Logo, “o objeto sublime faz com que o sujeito sinta a sua limitação física, mas possibilita, em seguida, que o mesmo se eleve moralmente sobre esta limitação mediante ideias” (COSTA, 2008, p.54). Desse modo, Schiller não vê o homem como dependente da natureza, porque diferencia sensibilidade de razão. Enquanto seres dotados de razão somos independentes da natureza, transcendendo os limites do mundo fenomênico.

De forma bem resumida, o último filósofo que trataremos é Friedrich Wilhelm Josef Schelling (1775-1854) e sua estética do Absoluto. O absoluto vai ser observado no retorno ao caráter ideal de beleza platônico. Por ser idealista, Schelling supôs um fundamento dentro da Filosofia da Natureza (*Naturphilosophie*), que pretendia trazer unidade (o Uno ou o Absoluto), às dualidades filosóficas sempre presentes de subjetividade e objetividade, idealidade e realidade, homem e natureza, sendo a natureza a atividade livre do espírito e que deveria ser tratada de forma mais holística.

De acordo com o Suassuna (2004, p.84), sua estética diferencia dois mundos: o mundo espiritual/humano representado pela liberdade, e o mundo da necessidade representado pela natureza. Mas longe de aceitar as divisões, “O homem não se conforma com tal situação e procura, então, inserir o espiritual no sensível, para tornar este mais concorde com ele, e entrando assim também, de certo modo, num contato mais íntimo com o Absoluto”. Em relação ao Sublime, Schelling se assemelha ao pensamento de Schiller quando assume a grandeza e indiferença da natureza, infinita para a força física humana. Enquanto que para os outros filósofos o sublime é sentimento, Schelling coloca-o como intuição, em que a grande contribuição se dá por uma intuição intelectual, ou em outras palavras, por uma intuição de caráter estético capaz de trazer à luz o absoluto.

Após estes preceitos filosóficos, é necessário frisar que dentre todas essas concepções de sublime e de natureza, a caracterização temática de Herzog ligada a uma estética romântica deve ser considerada, todavia, com toda a diversidade de pontos de vista que lhe comete. Como menciona a pesquisadora Lucia Nagib (1991), ligar um diretor contemporâneo, com suas referências, parâmetros e experiências de sua época, a um romantismo de movimento, pode parecer forçado. Ela acredita que aquilo que o diretor faz, de fato, é acessar esses temas românticos e modificá-los a sua maneira, transformando-os em uma realidade mais plausível, “e com isso seus traços românticos, que de início parecem claros e indiscutíveis, se esfumam e ganham complexidade” (p. 64). De nossa parte, defendemos uma fenomenologia visual de preceitos românticos no trabalho do cineasta, que preconiza na beleza da natureza (bela e sublime), a força sensorial das suas imagens, transformando aquilo que é desconhecido em mundo sensível e comum aos espectadores, como se verá.

1.3 O cinema alemão do pós-guerra: Imagens de uma geração

Para fazer os seus primeiros filmes, Herzog roubou uma *35mm silent Arriflex*, uma das câmeras do local que anos depois viria a ser a famosa Escola de Cinema de Munique. Porém, nunca considerou isto um roubo e sim uma necessidade, já que queria fazer filmes e não tinha uma câmera. O diretor diz que se há a vontade de contar uma boa história, então existe uma justificativa plausível para fazer coisas assim (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 111). Essa ânsia do jovem Herzog, que na época do seu primeiro longa-metragem ficcional Sinais de Vida (1967) tinha por volta de vinte e cinco anos, foi compartilhada por muitos outros jovens de sua geração, a exemplo de Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders e Alexander Kluge.

Procedentes do pós-guerra, foram inspirados pelos movimentos ligados ao cinema moderno e renovaram a sétima arte em seu país, tendo como pano de fundo a dificultosa situação da Alemanha e do mundo até ali (CÁNEPA, 2006, p. 331). Esse período de produção cinematográfica ficou conhecido como Cinema Novo Alemão, em que entrelaçamentos e debates sobre identidade e memória, romantismo e realismo, ficção e documentário, fato e realidade

iniciaram-se e tornaram-se sistema próprio em Herzog demarcando seu lugar no universo do *Autorenfilm*.

Todavia, falar em Cinema Novo Alemão significa atentar-se acerca dos conflitos e contradições de dimensão tanto sociocultural quanto político-econômica em que a Alemanha do pós-guerra se via, o que fez, inevitavelmente, com que os filmes produzidos nessa época fossem tidos como uma herança cultural, mais do que puramente artística. Como salienta Inga Scharf (2008, p.15): “Para entender a origem e ímpeto do questionamento: O que significa ser alemão após a Segunda Guerra Mundial, e sua relação de orientação e prática sócio cinemática com o Cinema Novo Alemão, tem-se que começar antes de 1961”³¹, período apresentado por muitos estudiosos como o início desta escola cinematográfica.

Dividido, o país agora contava com duas grandes companhias cinematográficas alemãs. Do lado oriental, a República Democrática da Alemanha (RDA) (*Deutsche Demokratische Republik - DDR*) criou a DEFA (*Deutsche Film AG*) em 1946, uma empresa estatal e de integração vertical que monopolizava a produção. A DEFA seguia os princípios da antiga UFA (*Universum Film AG*)³², na maneira de pensar o cinema como arte, técnica e estética apurada. Trabalhavam em prol do antifascismo e do realismo socialista, e seus filmes expunham a vida da classe trabalhadora, o amor pela RDA, valores humanistas e socialistas.

Do lado ocidental, a República (RFA) (*Bundesrepublik Deutschland - BRD*) seguia pelo lado oposto e distanciava-se dos preceitos da UFA, consumindo cada vez mais produção cinematográfica hollywoodiana. Grande parte do que era produzido na Alemanha, principalmente na década de 1950, remetia aos chamados *Heimatfilme* (filmes de pátria; filmes da terra natal), com narrativas estruturalmente parecidas e esteticamente similares. Ressaltavam a importância de uma construção identitária alemã, e era junstamente com este cenário que os jovens cineastas do pós-guerra se depararam (SCHARF, 2008,

³¹ “In order to understand the origin and impetus of the question ‘what it means to be German after the Second World War’, and its relation to the NGC’s social-cinematic orientation and practice, one has to start slightly earlier than 1961”.

³² Localizada em Babelsberg, distrito de Postdam, era a maior companhia cinematográfica da Alemanha durante a República de Weimar e o III Reich (1918- 1933), possibilitando a existência de muitos dos filmes do Expressionismo Alemão e concorrendo diretamente com o cinema Hollywoodiano. Organizada de forma vertical, concentrava produção, distribuição e exibição.

p. 25). Os *Heimatfilme* funcionavam como uma lembrança nostálgica da Alemanha, e “podem de fato ter ajudado todos aqueles que ficaram sem nação (*Heimatlos*) pela Guerra a identificar-se com a Alemanha Ocidental e aceitá-la como sua nova pátria” (KAES, 1992. p.15). Atuavam, portanto, por um forte apelo a uma *kollektive Bildgedächtnis* (memória visual coletiva).

Apesar disto, como ressalta Micaela Jary (1993), é muito fácil olhar hoje para esses filmes e categorizá-los como “os piores filmes do mundo”, ou ainda, compará-los, de forma injusta, com seus antecessores produzidos na UFA durante a República de Weimar, época de ouro do cinema alemão. A autora ainda diz que a UFA possuía um capital financeiro que os filmes pós-guerra não possuíam e que se os filmes eram ruins, pior mesmo era sua reputação, pois “os críticos em parte nenhuma do mundo criticam tanto o seu próprio produto artístico como na Alemanha”³³ (p.199). Considera-se também ressaltar a importância da natureza para esse fazer cinematográfico, já que o foco narrativo geralmente ocorria em um vilarejo, e os personagens se davam como os donos de terra e agricultores, tendo a paisagem como apoio.

Cansados desse tipo de narrativa, os jovens cineastas parodiarão na década seguinte muitos destes filmes produzidos nos anos 1950, devido as “suas configurações idílicas, agricultores inocentes, e finais felizes dos *Heimat* filmes”³⁴ (REIMER; REIMER, 2008, p.144). A paisagem, porém, será uma característica revisitada nos trabalhos destes cineastas, especialmente em Werner Herzog.

Os movimentos conhecidos inicialmente como Jovem Cinema Alemão (*Junger Deutscher Film*), ocorrido na década de 1960, e posteriormente, Cinema Novo Alemão (*Neuer Deutscher Film*), ocorrido na década de 1970 e início da década de 1980 muito se diferenciam nessas duas grandes fases. Elementarmente, o nascimento do que viria a ser o Cinema Novo alemão configurou-se em uma Alemanha recém-dividida pela construção do muro de Berlim (1961). Naquele mesmo ano, o julgamento de *Eichmann*, em Jerusalém, trouxe à tona detalhes advindos do nazismo, bem como o episódio em que o

³³ “Zudem stehen nirgends auf der Welt die Kritiker dem Produkt aus eigenen Landen der art kritisch gegenüber wie in deutschland”.

³⁴ “Idyllic settings, naive peasants, and happy endings of the Heimatfilm”.

Chanceler Konrad Adenauer tenta sufocar a liberdade de expressão, remetendo a uma enorme quantidade de protestos.

Não bastasse, o cinema comercial alemão, que na década de 1950 se mostrava bastante popular e rentável por seus filmes extremamente nacionalistas, se viu perdendo consideravelmente a audiência para a televisão. Este enfraquecimento do cinema comercial nacional auxiliou estes novos cineastas a produzirem filmes com uma simbolização e estética experimental diferenciada, influenciados pelo *British Free Cinema* e pela *Nouvelle Vague* (KAES, 1997, p. 614).

Em 28 de fevereiro de 1962, na ocasião da oitava edição do Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, 26 cineastas se uniram e publicaram o *Manifesto de Oberhausen*, precursor daquilo que brevemente transformar-se-ia no *Junger Deutscher Film* e no *Neuer Deutscher Film*. O manifesto deixava claro o repúdio pelo jeito antigo de se fazer cinema na Alemanha, crítica direta aos *Heimat* filmes, bem como trazia possibilidades de um cinema repleto de experimentação, tendo como escola os curtas-metragens que serviriam de ponte para os novos filmes de longa-metragem e pretenderiam uma nova internacionalização. Em outras palavras, o *Manifesto de Oberhausen* dizia que:

Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está nas mãos daqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha transformou-se em uma escola e uma base de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa intenção é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme necessita liberdade. Liberdade das convenções das indústrias estabelecidas. Liberdade dos associados comerciais. Liberdade do controle do interesse de grupos. Nós temos ideias intelectuais, estruturais e econômicas concretas sobre a produção do Cinema Novo Alemão. Nós estamos, enquanto coletividade, preparados para os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema (MACKENZIE, 2014, p. 152-153).

35.

³⁵ "These works have in festivals and these successes show that the future of the German film lies in the hands of those who have proven that they speak a new film language. Just as in other countries, the short film has become in Germany a school and experimental basis for the feature film. We declare our intention to create the new German feature film. This new film needs new freedoms. Freedom from the conventions of the established industry. Freedom from the outside influence of commercial partners. Freedom from the control of special interests groups. We have concrete intellectual, formal, and economic conceptions about the production of the new German film. We are as a collective prepared to take economic risks. The old film is dead. We believe in the new one".

Entretanto, como ressalta Cánepa (2006), havia no discurso dos jovens cineastas algumas contradições. Se por um lado eles pretendiam, até de maneira romântica, uma “defesa da liberdade autoral em relação ao lucro ou ao desejo da audiência”, em contrapartida, “os signatários do texto produziram um cinema que procuraria desesperadamente por seu público e pelo apoio de distribuidores e exibidores” (p. 315).

Portanto, sabia-se que essa busca por uma liberdade autoral e uma nova construção de linguagem cinematográfica era circunstancial. Nessa década, o cinema comercial dominou a Alemanha Ocidental e dificultou os filmes dos *Oberhauseners* de alcançarem grandes audiências, já que se priorizava neste contexto o cinema Hollywoodiano. Nos anos 1970 por exemplo, muitos filmes do Cinema Novo Alemão foram aclamados internacionalmente, mas sem nunca conseguirem o mesmo respeito e admiração do público alemão.

Em sentido de interpretar este fenômeno, algumas razões podem explicar os motivos pelos quais os espectadores alemães apreciavam menos a produção alemã da *nova onda* do que os espectadores internacionais. Havia certa preferência dos críticos alemães para com os filmes produzidos durante o Cinema Novo Alemão (década de 1970), priorizando e insistindo pelo antagonismo destes no que tange às películas produzidas anteriormente, uma rejeição pela velha guarda de produtores alemães como já apontado, e que pode ter afastado, no sentido de falta de identificação, a audiência que antes recebia esses produtos culturais por eles tão criticados.

Não obstante, como salienta Thomas Elsaesser (1989), as temáticas ditas “críticas” destes novos filmes foram recebidas pelo público alemão justamente ao contrário do que se desejava: pareciam arrogantes, depreciativas e manipuladoras (p.73). Os diretores optavam por certo hermetismo que ampliava ainda mais a falta de assimilação do público. Além disso, a maior parte dos autores e críticos do Cinema Novo Alemão pertenciam a uma classe social mais elevada se em comparação àqueles que consumiam essas películas, gerando um desdém ainda maior.

Ainda em relação ao Jovem Cinema Alemão, “os temperamentos individuais e interesses estilísticos dos seus membros era muito variado” (KAES, 1992, p. 20), o que dificultou ainda mais a busca de apoio financeiro e de um

público fiel. Os temas giravam em torno de “estilos de vida alternativa baseados na libertação sexual, experimentação social e autodescoberta, geralmente com a ajuda de drogas, música e aumento da consciência” (HAKE, 2008, p. 155). Dessa forma, acreditavam que a construção de uma nova identidade era possível, e que o que era produzido não mais fazia relação com o passado alemão marcado pelo reacionarismo, opressão, violência e atrocidades.

Com esse discurso, Sabine Hake (2008, p.158) interpreta que a geração de *Oberhausen*, na verdade, apoiava-se em um *mito de um novo começo*, visto que o enunciado servia como distração, e muitos dos aspectos utilizados, como por exemplo a estrutura narrativa, preocupações temáticas e estilísticas, vestuário, gesticulações e conduta, foram anteriormente pensados e representados no cinema alemão dos anos 1950 (principalmente pelos *Heimatfilme*) e 1960 (pelo cinema comercial).

Não apenas, a teoria do teatro desenvolvida por Bertolt Brecht nos anos 1920 e 1930 conhecida como *Efeito V* ou *Efeito de estranhamento* muito influenciou a estética dos filmes destes jovens diretores. Ainda assim, este grupo criou alguns estilos fílmicos inovadores, principalmente reinterpretando e parodiando filmes clássicos do cinema hollywoodiano, no que tange aspectos de *thriller*, crime, ação e aventura, incluindo nestas películas elementos melodramáticos hollywoodianos (HAKE, 2008, p. 160).

Com a popularização da televisão, o espaço para estas novas produções necessitava de urgente apoio. Um dos grandes responsáveis por dar voz aos cineastas do Jovem Cinema Alemão foi Alexander Kluge, tornando-se inclusive orador do grupo e apresentando para esfera pública as preocupações e demandas desta coletividade. Kluge tinha seus pontos de vista sobre esta nova onda político, estético e intelectualmente claras e obteve em 1965, como resultado de seu empenho em apresentar as ideias propostas no *Manifesto de Oberhausen*, a criação do *Kuratorium Junger Deutscher Film* (Curadoria do Jovem Cinema alemão), financiado pelo governo com um capital inicial de cinco milhões de marcos alemães durante três anos, com média de trezentos mil marcos alemão por película. Com essa quantia, surgiram então os primeiros filmes deste movimento, como o filme *debut* do próprio Kluge, *Despedida de Ontem* (1966) e de muitos outros cineastas, incluindo Werner Herzog com *Sinais de Vida* (1968).

Após estes três anos, o governo da República Federal da Alemanha (RFA) tornou mais difícil o financiamento concebido para a sétima arte, e criou o *Film Development Board* (FFA), o que praticamente impossibilitava subsídio para cineastas de primeira viagem ou para aqueles que não garantiram em suas primeiras películas retorno financeiro com o apoio fornecido anteriormente pelo *Kuratorium*. O FFA buscava projetos de filmes de produtores que já tiveram películas financeiramente rentáveis, ameaçando o Jovem Cinema Alemão de desaparecer ou perder espaço para filmes mais comerciais.

Contudo, a salvação veio por conta das companhias de televisões públicas que, com frequência, apoiavam a criação de novos filmes da Alemanha Ocidental, especialmente depois do *Television Freamework Agreement* em 1974, um acordo que formalizava esta relação filme e televisão em termos de ação quanto à audiência e à produção (BROCKMANN, 2010, p. 297). Havia novamente um suporte para projetos diferenciados, incluindo documentários e filmes experimentais.

Cabe fazer um paralelo com a análise que será feita posteriormente, já que ambos os documentários analisados nesta investigação estão dentro deste contexto televisivo. Herzog se viu com dificuldades em conseguir verba naquele período, o que gerou algumas “predeterminações” à direção desses produtos audiovisuais. Ainda assim, a liberdade estilística e a confiabilidade das emissoras em apostar nas propostas mais experimentais fizeram o cineasta trabalhar de modo mais livre, ainda que com temas deveras interessantes para o grande público alemão. (ELSAESSER, p.10)

Uma das temáticas apreciadas da audiência era justamente o esporte, vinculação fundamental entre *O grande êxtase do entalhador Steiner e Gasherbrum – A montanha luminosa*. Produzidos para a *Süddeutscher Rundfunk* (SDR), o público já estava acostumado a ver estes esportistas na mídia, mas Herzog tentou mostrar seus protagonistas “internamente”, apostando em uma linguagem e estrutura narrativa que os representasse pelas suas obstinações, incompreensões, obsessões por adrenalina e receios por medo da morte. Foi dessa forma que, segundo Thomas Elsaesser (1989, p. 34), “questões políticas, assuntos sociais, temas atuais e tópicos históricos começaram a ser tratados em

filmes ficcionais e documentários de uma maneira antes desconhecida na República Federal Alemã”³⁶.

Estruturalmente, a mudança da primeira geração (Jovem Cinema Alemão - década 1960) para a segunda geração (Cinema Novo Alemão - década de 1970) foi marcada por diferenciações políticas e estilísticas, mencionadas a seguir. Isso muito se deu devido às reformas iniciativas propostas pelo Partido Social-Democrata da Alemanha (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands* - SPD), que trouxeram mudanças no sistema educacional e familiar, mostrando a importância de se discutir acerca da diversidade. A desilusão com a política tradicional junto aos receios pelo retorno das estruturas autoritárias e mentalidade fascista auxiliaram com que o povo alemão ampliasse a visão para pontos como movimentos ecológicos, feministas e de direitos dos homossexuais (HAKE, 2008, p. 164).

Foi durante esse período que, pela primeira vez, havia mulheres cineastas produzindo filmes por uma narrativa feminista³⁷ (*Frauenfilm*), situação não encontrada na década anterior, quando se notou que todos aqueles diretores que assinaram o *Manifesto de Oberhausen* eram homens e que seus filmes continham conteúdo sexista (BROCKMANN, 2010, p. 292).

Economicamente e politicamente, o discurso do cinema de arte que evoluiu durante a década de 1970 pode ser descrito como uma forma de produto diferenciado e como aspecto da política externa que se mostrou particularmente bem sucedido no exterior, tanto em festivais de cinema e em locais tradicionais de arte, como parte da missão de cultura das agências federais, como Institutos Goethe e departamentos de estudos alemães em universidades estrangeiras. Nessas condições, o conceito de *Autorenfilm* prometeu não apenas um novo programa artístico, mas também, e mais crucialmente, um modelo discursivo e institucional de marketing da República Federal da Alemanha - uma democracia moderna, um estado de bem-estar social

³⁶ “Political questions, social issues, current affairs and historical topics began to be treated in fiction films and documentaries in a manner unknown before in the Federal Republic.”

³⁷ Exemplos de películas podem ser vistos no drama autobiográfico *Hungerjahre* (1980), dirigido por Jutta Brückner e *Die Berührte*, dirigido por Helma Sanders-Brahms, narrativas que oferecem um panorama de adolescentes e suas relações difíceis com a família. Assuntos como bulimia, anorexia, aborto, psicose e tentativas de suicídio são abordados. Uma das líderes do Cinema Novo Alemão, Margarethe Von Trotta, é outra cineasta feminista conhecida do período, principalmente pela sua Trilogia das Irmãs: *Schwwestern oder Die Balance des Glücks* (1979); *Die bleierne Zeit* (1981); *Paura e amore* (1988). A trilogia aborda personagens que nasceram em um período bastante tradicional, mas que rejeitaram, após eventos traumáticos, as posições que a sociedade costumeiramente impôs para as mulheres.

e uma sociedade liberal de classe média - para seus cidadãos e aliados políticos³⁸ (HAKE, 2008, p.164-165).

Nesse contexto, destacaram-se, além de Werner Herzog, outros diretores mundialmente conhecidos pela sensibilidade de suas narrativas, influências literárias, aspectos de contracultura, tradições de vanguarda e caráter altamente inovador de suas películas, sendo os principais Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders. “Na metade dos anos 1970, o Cinema Novo Alemão foi proclamado internacionalmente como um dos mais bem sucedidos e interessantes cinemas nacionais”³⁹. Essa positiva recepção, não mais observada desde os filmes produzidos na República de Weimar, deu-se muito mais intensa internacionalmente do que nacionalmente (BROCKMANN, 2010, p. 296).

O público alemão optava por produções hollywoodianas, e isso se dava ironicamente pelos mesmos motivos observados quando das películas do Jovem Cinema Alemão: a repulsa dos novos diretores pela produção anterior gerou, ao invés de identificação do público, insatisfação, e o público assimilou que não apenas o *Der alte Film ist tot* (O velho cinema está morto), mas todo cinema doméstico desde então.

Nesse contexto, é importante considerar a relevância do ano de 1977 para os diretores do Cinema Novo Alemão. Além da produção considerável de filmes daquele ano, a Alemanha vivenciou diversos atentados terroristas, e com isso surgiu a necessidade de focar, narrativamente, para a realidade do país. Resultado dessa preocupação foi o documentário Alemanha no Outono (1978), trabalho coletivo de onze cineastas da nova onda, entre eles os nomes de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluger, Edgar Reitz and Volker Schlöndorff, que apresentava partes de documentários bem como partes encenadas a partir de várias perspectivas críticas do episódio que ficou conhecido como *Deutscher Herbst* (Outono alemão), uma série de eventos ocorridos durante o outono

³⁸ “Economically and politically, the discourse of art cinema evolving during the 1970s can be described as a form of product differentiation and as aspect of foreign policy that proved particularly successful abroad, both at film festivals and in traditional art house venues and as part of the cultural mission of federal agencies such as Goethe Institutes and of German studies departments at foreign universities. Under these conditions, the concept of *Autorenfilm* promised not only a new artistic programme but also, and more crucially, a discursive and institutional model for marketing the Federal Republic – a modern democracy, a social welfare state, and a liberal middle-class society – to its citizens and political allies”.

³⁹ “By the mid-1970s, the New German Cinema was being proclaimed internationally as one of the most successful and interesting national cinemas”.

daquele ano, considerado o maior incidente criminal e político que a Alemanha presenciou desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Alemanha no Outono, atentando-se para a técnica da colagem com imagens do passado e do presente, “pode ter servido de modelo sobre como “imagens do nosso país” podem ter sido exibidas de maneira crítica e isolada⁴⁰” (KAES, 1992, p. 28).

Segundo Timothy Corrigan (1994), Alemanha no Outono atua como uma atualização daquilo que foi apresentado no *Manifesto de Oberhausen*, em que cada cineasta, a sua maneira, apresenta uma dialética entre teoria e prática e reflete sobre novas formas de produção. Esta, colaborativa, foi realizada inteiramente sem apoio governamental e serviu como uma revisitação das estratégias cinematográficas trabalhadas até então (p. xvi), voltada ao questionamento referente às causas e consequências de assuntos da contemporaneidade alemã.

Novamente citamos o nome de Lotte Eisner, pela sua importância e suporte aos diretores da nova onda, desde o momento do *Manifesto de Oberhausen*. Quando assistiu *Alemanha no Outono*, disse ela em entrevista, “entendeu que o Cinema Novo Alemão tinha nascido” (EISNER apud FRANKLIN, 1983). Lotte foi uma figura muito importante para os jovens cineastas e em especial para Werner Herzog, tornando-se sua mentora.

O carinho de Herzog por Eisner era tamanho que, alguns anos antes, quando a historiadora mostrou-se muito doente, Herzog decidiu, com a idade de 32 anos, que faria uma peregrinação a pé de Munique até Paris – aproximadamente mil quilômetros - para salvar, de alguma maneira pelo esforço ou pela crença, a vida de sua mentora. Em livro autoral intitulado *Caminhando no gelo* (1982), traduzido do alemão para o português pela professora e pesquisadora do cinema Lúcia Nagib, conhecemos o ato de sacrifício com duração de três semanas em que Herzog foi ao encontro dela, e todas as dificuldades, experiências de sublimidade e desafios foram relatados em forma de diário, publicado quatro anos depois. Lotte Eisner, ou Eisnerin, carinhosamente como Herzog a chamava, só veio a falecer nove anos mais tarde deste episódio.

⁴⁰ “It could have served as a model of how “images of our country” could be exhibited in a critical and detached manner”. KAES, Anton. Images of history: Postwar German Films and the Third Reich”.

A importância dos livros-diário, em especial *Caminhando no gelo*, atuam em Herzog de forma parecida com seus filmes: podem confundir o leitor e trabalham de maneira a suspender o tempo. Não sabemos bem ao certo a temporalidade em que são contados os relatos, ainda que exista uma data indicativa. Tido por Herzog como algo “que permanece mais perto do seu coração do que qualquer um dos seus filmes”⁴¹ (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 256), a narrativa traz a sensação de mescla entre presente e memória, entre ficcionalização e realidade. Porém, da mesma forma que atemporal, a escrita de Herzog possui “uma incrível fisicalidade nas palavras, o que garante um constante reenvio do relato à terra, ao solo, às condições geoclimáticas da travessia”⁴² (OLIVEIRA JUNIOR, 2007). O diretor é dono de uma escrita e linguagem cinematográfica muito própria, e a abstração do tempo para perceber o mundo é modificada a sua maneira para expressar poesia e suas verdades extáticas, sempre presente no discurso.

Apesar do sucesso internacional, os diretores do Cinema Novo Alemão ainda encontraram embates e buscavam mais apoio financeiro, de distribuição e de liberdade artística. Decidiram, após 17 anos do *Manifesto de Oberhausen* e durante o Festival de Filme de Hamburgo, apresentar a *Declaração de Hamburgo*. Assim como aponta James Franklin sobre a principal diferença entre 1962 e 1979, “O manifesto de Oberhausen foi uma declaração sobre as coisas que viriam a ser; A declaração de Hamburgo foi mais sobre as coisas como já são”⁴³ (FRANKLIN, 1983. p. 56.). Ainda, diferentemente de 1962, em que o foco eram as necessidades dos cineastas, em 1979 houve, como nunca antes, reconhecimento da importância e respeito pela audiência para a continuação de uma cultura cinematográfica nacional (KNIGHT, 2004, p. 44).

Sobre o conteúdo da declaração, leia-se (MACKENZIE, 2014, p. 174):

A força do cinema alemão é sua variedade. Em três meses iniciarão os anos 1980. Imaginação não se permite ser governada. Chefes de comissão não podem decidir sobre o que um filme produtivo deve fazer. O cinema alemão dos anos 1980 não pode mais ser governado por forças externas como comitês, instituições, e interesses de grupos como acontecia no passado. Acima de tudo: nós não vamos permitir

⁴¹ “Remains closer to my heart than any of my films”.

⁴² Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/80/artmanualdevoo.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

⁴³ “The Oberhausen manifesto had been a statement of things to come; the Hamburg declaration is more a statement of things that are”.

que nos dividam. – O filme de ficção do filme documentário; - cineastas experientes de cineastas iniciantes; - filmes que reflitam sobre o meio (de maneira prática os experimentais) dos filmes narrativos e dos filmes comerciais. Nós provamos nosso profissionalismo. Isso não significa que nós temos que nos ver como uma associação. Nós aprendemos que nossos únicos aliados são os espectadores; isso significa as pessoas que trabalham, que têm desejos, sonhos, e vontades, isso significa pessoas que vão ao cinema e que não vão, e isso também significa pessoas que conseguem imaginar um tipo de cinema totalmente diferente. Nós devemos continuar⁴⁴.

A década de 1980 representou para muitos teóricos o fim do Cinema Novo Alemão, mais especificamente em 1982 com a morte prematura de Rainer Werner Fassbinder, encontrado morto em seu apartamento em Munique, com apenas 37 anos. Também representou a transição de muitos diretores para a TV (como Alexander Kluge e Edgar Reinz), para uma relação mais direta com o documentário (como Herzog) e para outros países (como Wim Wenders e Wolfgang Petersen), cineastas que fizeram enorme sucesso internacional com filmes como *O barco* (1981) e *A história sem fim* (1984). Petersen mais do que qualquer outro, apesar de não ter sido vinculado ao Cinema Novo Alemão, exclusivamente alcançou as portas de Hollywood anos depois e dirigiu *Tróia* (2004), que arrecadou mais de 497 milhões de dólares no mundo todo (ELSAESSER, 1989).

Ainda que muitos filmes alemães alcançassem enorme sucesso de bilheteria após esse período, a morte de Fassbinder representou o enfraquecimento dessa escola cinematográfica e uma enorme perda para a cultura alemã. Elsaesser (1989) descreveu a importância dos cineastas autorais para esta cinematografia:

Sem Fassbinder, Herzog, Wenders, Syberberg, Schlöndorff ou Kluge não existiria o Cinema Novo Alemão. Cada um destes diretores teve um papel crucial: eles foram influenciadores, entretanto, não apenas através dos filmes que fizeram, mas também através das suas

⁴⁴ "The strength of the German film is its variety. In three months the eighties will begin. Imagination does not allow itself to be governed. Committee heads cannot decide what the productive film should do. The German film of the eighties can no longer be governed by outside forces like committees, institutions, and interest groups as it has been in the past. Above all: we will not let ourselves be divided. —the feature film from the documentary film; —experienced filmmakers from newcomers; —films that reflect on the medium (in a practical way as experiments) from the narrative and commercial film. We have proved our professionalism. That does not mean we have to see ourselves as a guild. We have learned that our only allies can be the spectators: that means the people who work, who have wishes, dreams, and desires, that means the people who go to the movies and who do not, and that also means people who can imagine a totally different kind of film. We must get going".

habilidades em definir uma postura, um dogma, uma teoria ou mito sobre o Cinema Novo Alemão. Em outras palavras, eles foram mais do que cineastas, eles foram ícones e, nesse sentido talvez, eles correspondam à ideia europeia de cinema de arte “auteur”. O Cinema Novo Alemão transformou-se em realidade no nível do discurso, pela interação e intertextualidade de diferentes mídias, multiplicando e mutualmente amplificando seus efeitos⁴⁵ (p.303).

O legado do Cinema Novo Alemão influenciou escolas posteriores, quer seja pela sua forma impactante, quer seja pela sua liberdade de brincar com fronteiras entre o documental e o ficcional, entre realidade, estilização e excesso de romanticismo, configurando um estilo cinematográfico original e audacioso, ainda não conhecida até então. Além disso, esta cinematografia importa porque claramente representa o *Zeitgeist*⁴⁶ de um período marcado por mudanças em vários aspectos da sociedade alemã do pós-guerra. Buscou-se incessantemente uma nova identidade alemã que, ao invés de preservar o passado, tentou desconsiderá-lo ou no mínimo reconstruí-lo de maneira diferente e pela primeira vez, atentou-se para questionamentos de grupos minoritários, como gays e lésbicas, mulheres e grupos étnicos.

1.4 A questão do documentário no Cinema Novo Alemão

Não é coincidência que praticamente todos os integrantes do Cinema Novo Alemão, sejam ligados à primeira ou à segunda geração, iniciaram suas carreiras produzindo documentários. O documentário foi a plataforma propícia para colocar em prática uma nova linguagem e estilo e para buscar alternativas estéticas às propostas do modelo Hollywoodiano. Consequentemente, muito do que foi exercitado neste contexto auxiliou os cineastas na busca de um *Autorenkino*.

Como sugere Elsaesser (1989, p. 162) , o que na verdade geria anteriormente os debates em torno do documentário era a questão do realismo,

⁴⁵ “Without Fassbinder, Herzog, Wenders, Syberberg, Schlöndorff or Kluge there would have been no New German Cinema. Each of these directors has had a crucial role to play: they were influential, however, not only through the films they have made, but through their ability to define a stance, a dogma, a theory or myth about the New German Cinema. In other words, they are more than film-makers, they are icons and, in this sense perhaps, they correspond to the idea of a European art cinema “auteur”. The New German Cinema became a reality at the level of discourse, by the interplay and intertextuality of different media, multiplying and mutually amplifying their effects”.

⁴⁶ *Zeitgeist* é um conceito utilizado na filosofia alemã dos séculos 18 e 19, traduzido por ‘espírito da época’ “espírito do tempo”. Em outras palavras, o *Zeitgeist* remete-se a um conjunto tanto intelectual quanto cultural de determinada época/tempo.

e não outros aspectos, como o espectador. O cinema não ficcional na Alemanha Ocidental Pós-1962 tornou-se palco de experimentação, e não existia claramente uma fronteira entre cinema ficcional e documental, as linguagens se misturavam. Só após alguns anos desde a nova onda se descobriu de fato a importância da audiência no que remete à construção de uma linguagem fílmica, pensamento iniciado com os cineastas da segunda geração.

A começar pelo próprio Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, local propício para apresentar curtas-metragens experimentais, foi possível, logo de início, estabelecer uma tradição documentária que serviria de escola para futuros filmes de longa-metragem. O estilo mais fundamentado era discutido pelo viés do realismo, porque se preocupava, em termos gerais, com assuntos sociais equivalentes ao mundo mais imediato que nos cerca, representando a realidade e a cotidianidade da Alemanha do pós-guerra. Alguns dos diretores do Cinema Novo Alemão frisavam a não distinção entre documentário e ficção no que remete as suas películas, afirmavam que limites não existiam.

Alexander Kluge se fez, além de membro do Cinema Novo Alemão, crítico e acadêmico, convivendo com Theodor Adorno durante seus estudos junto ao Instituto para Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) e consequentemente, ligando-se à Escola de Frankfurt. Com incentivo de Adorno, começou a estudar cinema e produzir filmes, e a reflexão o fez pensar seriamente sobre o significado do realismo no filme. Criando o *método realístico*, elaborado para conter *sentimentos motivados*, ele se focou na liberdade de pensar livremente, sem amarras típicas de um *princípio realístico*, com ressalvas para as possibilidades de mudanças culturais e políticas (FORREST, 2015).

Em outros termos, a realidade no filme não é a mesma realidade da nossa existência e Kluge considera a realidade uma construção sintética de relações do poder da imaginação, atuando por sentimentos impulsionadores de um desejo de mudança e consequentemente, por uma necessidade de fazer um cinema crítico. Este diretor não vê diferença entre ficção e não-ficção porque trabalha as imagens simplesmente, pensando o espectador pelo seu modo de percepção em atentar fatos e desejos de igual maneira.

Tara Forrest (2015, p.17) destaca que o pensamento de Kluge trabalha da seguinte maneira: Aplicando o *princípio realístico* à esfera fílmica, diferenciar

o que “é” e o que “não é” real é possível dada a faculdade imaginativa. O diretor trabalha com o método realístico pensando-o a partir do princípio de que a imaginação e os desejos dos espectadores são o próprio mundo fatídico. Para isso, “Kluge inventa fatos, estatísticas, personagens históricos e datas, referenciando-os como se eles fossem conhecimento comum”⁴⁷ (ELSAESSER, 1989, p.164).

O documentário já comentado *Alemanha no Outono* (1978), produção coletiva de onze diretores do Cinema Novo Alemão – a incluir o próprio Kluge – também é um exemplo de produção inovadora e provocativa desse período, visto a maneira de trabalhar com a técnica de colagem a partir de imagens do passado e do presente, entrevistas e cenas estilizadas. Há ainda elementos autobiográficos e melodramáticos como suporte para demonstrar aquilo que seria a situação política da Alemanha em 1977, um tempo de mobilização contra ataques terroristas.

Sugere que a audiência sabe o que está sendo discutido de antemão e ainda que didático, apresenta os fatos de forma que o espectador formule seu próprio ponto de vista, tendo como pano de fundo uma organização visual-sonora-conceitual muito propícia à liberdade da linguagem documental, mas, diferentemente dos documentários do início da década de 1960, *Alemanha no Outono* não é exercício e sim, comprovação de uma maturidade de pensamento crítico e artístico.

Outro cineasta deste movimento, Wim Wenders, é também bastante conhecido por seus trabalhos documentais. Em sua obra *The Logic of Images: essays and conversations* (1991), compreende-se a intenção do diretor quando diz que a fonte original da realidade, na imagem, é substituída por uma *realidade ilusória*, inevitavelmente. Apesar de necessária, já que o *frame* traz consigo diferentes aspectos sobre um mesmo evento de maneira em que haja maior ou menor abstração espectral, é o *ato de mostrar* que apresenta uma forma válida do real – não melhor nem inteira - mas ainda assim, um retrato da realidade.

Este tipo de discussão é apreciada pelo diretor, tanto que seguiu o raciocínio e fez, durante o Festival de Cannes de 1982, o documentário

⁴⁷ “Kluge invents facts, statistics, historical characters and dates, referring to them as if they were common knowledge”.

Room 666 (1982), questionando diversos cineastas – incluindo os próprios Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, falecido um pouco mais de um mês após as filmagens, a respeito do pensar a representação e a realidade do filme, a morte da linguagem, e o futuro do cinema.

Já de Rainer Werner Fassbinder, como documentarista, conhecemos pouco. *Teatro em Transe* (1981) foi o seu único documentário, produzido no final do Cinema Novo Alemão. Trata-se de uma homenagem a Ivan Nagel, fundador do Teatro do Mundo⁴⁸, tendo as raízes do teatro e as diversas formas de representação teatral que Ivan Nagel possibilitou, retratadas. O documentário de cunho experimental reúne cinema e palco de forma que o espectador faça parte da cena e reflita sobre questões do seu tempo (como manifestações políticas). É uma consagração ao teatro como arte e expressão. Essa relação com o teatro e com as teorias de Bertolt Brecht, presente fortemente em sua trajetória como diretor de cinema e teatro, traz pistas sobre o seu pensar a representação no filme, apreensão da realidade e relação com o espectador.

Na obra de Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject* (1996), observamos que “nunca foi intenção de Fassbinder nos mostrar as pessoas como elas realmente “são”, mas sim, como elas próprias se representam ou a imagem que elas gostariam de mostrar aos outros”⁴⁹ (p. 23). Ainda percebe-se forte presença dos *Mass media* no trabalho do diretor, de maneira que se torna impossível simplificar seu cinema como um veículo neutro, imparcial.

Em entrevista, Fassbinder se dizia extremista com sua função. “No teatro eu apresentava as coisas como se eu estivesse fazendo um filme, e então eu fazia um filme como se eu estivesse atuando. Eu era muito obcecado com isso”⁵⁰ (FASSBINDER; TÖTEBERG, 1986, p.14). O uso de planos longos, movimentos coreografados, câmera estática, cortes de cena, atenção especial aos figurinos,

⁴⁸ O festival “Teatro do mundo” ocorre desde 1989 em Hamburgo, Alemanha. Durante 18 dias, a cidade recebe artistas de todo o mundo e fala-se sobre o desenvolvimento artístico internacional, impulsionado pela atuação, performances, dança, literatura, filme e música. (Theater der Welt, 2017)

⁴⁹ “Fassbinder never pretends to be giving us people as they 'are', but as they represent themselves, be it as the image they have of themselves or the image they want to give to others”.

⁵⁰ “In the theater I would stage thing as though I was doing a film, and then I made a film as trough it was on the stage; I was pretty pigheaded about that”.

cenários e objetos de cena, fazem da *oeuvre* fassbinderiana extremamente teatralizada.

Diante disso, sua relação com a representação e o realismo fílmico baseia-se em pensar que a teatralidade é uma reação espontânea para dar realidade (ELSAESSER, 1996, p. 182). Pensar o quadro como um palco e deixar com que as pessoas representem a si mesmas e ao mundo como gostariam traduzem seu pensamento. A representação no documentário, portanto, não deve ser vista como enganadora, e sim imaginativa, desprendida. Elsaesser (1996, p. 277) ainda aponta que “Fassbinder tem mais preferência pelos clichês e estereótipos para transmitir uma verdade emocional do que uma autenticidade documentária”⁵¹.

Finalmente, é impossível falar de cinema documentário alemão sem mencionar o nome de Werner Herzog. O diretor possui um trabalho documental consideravelmente maior do que ficcional, apesar de não gostar de categorizar seus filmes. Paisagens exóticas e personagens inquietos são alguns dos elementos que contribuem para dar forma a esse tipo de cinema. Sobre isso, a maneira ambivalente e inovadora de Herzog no trato com o cinema documentário o incluiu na *Encyclopedia of the Documentary Film* (2006), com descrição de que apesar de às vezes paradoxal, a dialética ficção-documentário em Herzog é justamente o que dinamiza todo seu trabalho como diretor (MAXIMILIAN, 2006) e beneficiam-se ambos, cineasta e audiência, dessa ambiguidade.

Essa dinâmica pode ser interpretada como atos de sacrifício. Quando metaforicamente diz salvar a vida de Eisner, pelo esforço físico de caminhar de Munique até Paris no inverno europeu, ele utiliza a mesma lógica para os vários âmbitos de sua vida. Seus personagens, com os quais sente identificação e até mesmo admiração (como Walter Steiner), arriscam suas existências para ultrapassar limites humanos, e a potência do risco - Goffman (1967) diria ação, pode se sobressair até mesmo ao fora do quadro, quando a equipe de filmagem é envolvida.

Desse modo, defendemos que a filmografia documentária de Werner Herzog é um caminho de múltiplas reflexões para compreensão e atualização das fronteiras e debates acerca do cinema não ficcional. Primordial para esta

⁵¹ “Fassbinder's preference for clichés and stereotypes, in order to convey an emotional truth rather than documentary authenticity”.

argumentação, o conceito de Verdade Extática, elaborado para pensar a verdade do filme e fortalecer de modo autoral a atividade fílmica deste cineasta, será analisado e discutido no próximo capítulo.

2. O CONCEITO HERZOGUIANO DE VERDADE EXTÁTICA

2.1 Verdade e realidade no cinema documentário contemporâneo

Estudar cinema documentário é, à primeira vista, tarefa árdua, posto que carrega consigo questionamentos de nível conceitual, estético, ético, artístico e epistemológico, geradores de um enorme debate entre os pesquisadores da área sobre seus possíveis limiares. Não bastasse, documentário é por vezes considerado próximo da narrativa jornalística, porque baseia-se em uma representação dada à relação entre o fato relatado (acontecimento do mundo social) e a interpretação do autor (documentarista), e confunde-se facilmente com o filme etnográfico ou o próprio cinema de ficção, dada a abertura e liberdade do dispositivo.

Por conta disso, o termo documentário apresenta discussões e confusões de todos os tipos, mas o horizonte da tradição documentária fundamenta-se na “crença em algum tipo de verdade sobre o mundo social e histórico” (DA-RIN, 2008, p.223), tema facilmente gerido por uma polêmica (sem conclusões) que ultrapassa um século de história.

Com o desenvolvimento de pesquisas voltadas para o cinema documentário nas últimas décadas, tivemos uma problematização maior e mais refutável sobre a área, ainda que voltada para os cânones da demarcação das fronteiras ficção/documentário, verdades/realidades, tentativas de configuração da narrativa via encenação, relação espectral e desvinculação com o monopólio do didático (DA-RIN, 2008). São manifestações do filme não-ficcional em sua maioria pensadas a partir de uma representação parcial e subjetiva da realidade, desvinculadas da ideia de espelho refletido sobre o mundo.

Visto as novas reflexões, ainda que dentro de um discurso bastante conhecido, o interesse pela área continua crescendo, como esta proposta, na tentativa de ampliar o diálogo e requerer pluralidade sobre o mesmo produto midiático. Dessa forma, tencionamos o documentário a partir de seu potencial fílmico, artístico, poético, educativo, político, sociológico, comunicativo e de produção do conhecimento científico, ou como sugere Graeme Truner,

pensando-o como “fenômeno sócio-cultural”⁵² (TURNER, 1997), para fins de prática social, interação, entretenimento, narrativa e de evento cultural.

Dada as possibilidades criativas e as dificuldades de conceituação, parece-nos, a priori, que o senso comum descreve o documentário como diferente do ficcional a partir do momento em que há certo compromisso com a exploração da realidade. Este requisito chama a atenção para a subjetividade em que ocorre essa apreensão e representação da realidade, evidenciando as diversas correspondências com a realidade e suas expressões subjetivas para além de um *status* privilegiado quanto do acesso à esta realidade ou ontologia do realismo documental. Por este ângulo, apresentamos uma reflexão teórica que dê suporte aos documentários do diretor Werner Herzog de maneira ampla e diversificada, com atenção especial aquilo que vai permear o terceiro capítulo: A performance no documentário.

A falta de uma unidade comum aos filmes documentários sugere que o vínculo documentarista/assunto documentado atente-se às expectativas advindas da audiência, preceito fundamental. Consentimos com Bill Nichols (2010) sobre a necessidade de evitar a abordagem do documentário por uma perspectiva totalizante, reforçando que a dificuldade de uma categorização fixa do documentário e da ficção é uma tentativa cognoscível mas não evidente.

Alguns documentários fazem forte uso de práticas como roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e performance que nós associamos com ficção. Alguns adotam convenções familiares como o herói individual que é submetido em um desafio ou embarca em uma missão, construindo suspense, aumento emocional e resoluções climáticas. Algumas ficções fazem forte uso de convenções que nós tipicamente associamos com não-ficcional ou documentário como gravação em estúdios, não-atores, câmera na mão, improvisação, imagens de arquivo (imagens não gravadas pelo diretor), comentários em *voice-over*, e luz natural. A fronteira entre os dois realismos é altamente fluida mas, na maioria dos casos, ainda perceptível. (NICHOLS, 2010, p.xi)

Não nos deteremos a essa questão uma vez que, segundo Fernão Ramos (2008, p.22), “lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições”. Ainda assim, o autor é categórico quando afirma que “na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um

documentário e estabelece sua relação com a narrativa em razão deste saber” (p.25), pelo princípio de reconhecimento da intencionalidade.

Com efeito, almeja-se na problemática da verdade documentária e da realidade do mundo histórico-social representada uma ideia que, em se tratando de filme não-ficcional, é socialmente construída. Apoiamos para isto principalmente em visões diversas de teóricos do documentário, sendo eles: Bill Nichols (1991; 2010), Fernão Ramos (2008), Sílvio Dá-Rin (2008) e Carl Platinga (1997). Cada um a seu modo, polemizam o elemento *verdade* de forma que nos auxilie no abarcamento deste fator genuíno no cinema herzogiano.

Bill Nichols (1991, p.166) ressalta que o realismo no documentário coloca na mesma medida “representações objetivas do mundo histórico e uma apresentação retórica para transmitir um argumento sobre o mundo”⁵³. Desse modo, considera que a diferenciação do documentário em relação à ficção para sugerir realidade encontra-se nas representações do mundo histórico (e não imaginário) de modo que o endereçamento à audiência ocorra via argumento, por uma perspectiva retórica, argumentativa. O autor deixa claro que esse modelo não se baseia em uma perspectiva *sui generis* documentária, porém acredita que o *argumento*⁵⁴ tende a ser o fator pelo qual o espectador interpreta a mensagem, o que traz com retorno uma sensação de apreensão da realidade e coerência para a narrativa, visto que não tem base estética e sim, racional.

Em outra linha de raciocínio, Carl Platinga (1997) expressa que não existe uma afirmação categórica imediata no documentário no sentido do argumento, podendo o produtor da mensagem apresentar variados elementos do texto que ao invés de coerência, traga incertezas e desencontros ao espectador, ainda que a instância assertiva faça desses tipos de filmes, documentários. Em suas palavras, “não-ficções apresentam estados de coisas de um certo modo que não deveriam implicar que isto é *tudo* que elas estão fazendo”⁵⁵ (p.21).

⁵³ “(...) objective representations of the historical world and rethorical overttness to convey an argument about the world”.

⁵⁴ Para Nichols (1991, p. 125-126), argumento “transmite um ponto de vista particular, formas da estrutura organizacional do documentário. Faz representações documentais da evidência que apresenta” O autor coloca narrativa ou história como sinônimo de argumento, dada a força estrutural via discurso (ou linguagem).

⁵⁵ “nonfictions present states of affairs in a certain way should not be taken to imply that this is *all* that nonfiction films are doing”.

Posto isto, existem dois fatores em que estes e outros teóricos concordam, ainda que em maior ou em menor grau: a existência de asserções⁵⁶ e indexações⁵⁷ no filme documentário. Essas características são responsáveis por guiar as interpretações da audiência acerca da verdade documentária e da realidade do mundo histórico. Por esse caminho, para além do documentário em si, a intencionalidade do autor vai acontecer “por intermédio dos créditos e títulos, menções explícitas do filme não ficcional, comerciais, comunicados de imprensas, entrevistas, boca a boca, e numerosos outros significados”⁵⁸ (PLANTINGA, 1997, p.16).

A indexação e a resposta do espectador são, para autores como Carl Plantinga (1997, p.19), fatores principais no quesito expectativa quanto à veracidade do filme documentário, e não, como se pode imaginar, “uma imitação ostensiva ou registro do real”⁵⁹. Porque se estabelece asserções acerca da realidade histórica, a audiência tende a observar maior verossimilhança nesse tipo de narrativa do que em narrativas ficcionais (que remetem ao mundo imaginário), criando assim identificação com seus personagens.

Convém registrar que não existe indexação permanente, esta se altera amiúde, assim como qualquer tipo de convenção social. “O ponto é que a indexação é um fenômeno social, e até certo ponto é independente de usos individuais do filme”⁶⁰ (PLANTINGA, 2008, p. 20). Esta expectativa da realidade, portanto, varia de espectador para espectador, dada muitas vezes ao envolvimento do sujeito que assiste.

Os enunciados assertivos aparecem por intermédio de entrevistas, depoimentos, diálogos, vídeos e filmes de inventário, sempre direcionados para manifestar as asserções que dada narrativa necessita. Não existe uma voz única

⁵⁶ Asserções são formas específicas de representação, constituídas por enunciações de todas as grandezas sobre o mundo. Diz respeito ao domínio próprio do filme documentário, elementos externos socialmente construídos, que geram expectativa espectral e fazem com que se entenda, sem muito esforço dada a herança cultural e capacidade cognitiva acerca do mundo social e histórico, que a narrativa apresentada trata-se de um documentário e não de uma ficção. (RAMOS, 2008. p. 27).

⁵⁷ Indexação é um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. Define-se como intencionalidade do autor ou produtor de qualquer filme, direcionada por diferentes métodos (Ibidem, p. 6).

⁵⁸ “Indexing occurs through credits and titles, explicit mentions of the film as nonfiction in advertising, press releases, interviews, word of mouth, and numerous other means”.

⁵⁹ “(...) an ostensible imitation or recording of the real”.

⁶⁰ “The point is that indexing is a social phenomenon, and to a degree is independent of individual uses of the film”.

que trabalha os enunciados, e sim vozes múltiplas com um objetivo comum. Pensando por essa ótica, o documentário é discurso por parte dos seus produtores, e interpretação por parte dos espectadores. O que nada tem a ver com a qualidade da verdade, objetividade ou verossimilhança via asserção estabelecida.

Segundo Ramos (2008, p.30), se assim o fizéssemos, o documentário remeter-se-ia a uma: “narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo”⁶¹ Como apresentado como uma maneira de ler a exposição dos enunciados, a verdade do documentário está diretamente relacionada à frágil apreensão que faz o receptor, dentro de uma gama possível de interpretação que pode alterar-se, dada a condicionalidade de um contexto social específico.

Antes de prosseguir, achamos importante salientar sobre o cuidado necessário com certas relativizações pelo viés de quem produz e pelo viés de quem recebe o texto (narrativa) para refletir sobre o que vem a ser documentário para além da intencionalidade do autor ou da crença do espectador. Esses elementos são sim fundamentais, mas por pertencer ao mundo histórico, o documentário pode se sobressair à dimensão discursiva, necessitando observá-lo também contextualmente.

Pensar o documentário apenas pelo viés do discurso pode significar optar por uma linguagem que se dá no nível do pertencimento, decorrida de uma realidade observada de caracterização atenuada, uma vez que sua mensagem precisa ir “para além de seu tempo de outra maneira do que a da memória dos coetâneos e do que eles dizem de seu tempo e de suas ocorrências” (RAMOS, 2008, p.8).

Basicamente, não desejamos excluir da análise, deste estudo e desta observação, o potencial poético e artístico do cinema documentário, nem tampouco desconsiderar as potencialidades materiais da linguagem na construção do discurso do documentário ou da importância da memória. As narrativas, os textos e os discursos são aqui extremamente importantes “pelo sentido que medeiam (dimensão intencional do respectivo autor incluída) e pelo

significado que possuam no contexto do tempo em que foram constituídos e do tempo em que são interpretados” (MARTINS, 2009, p. 21-22).

O efeito de realidade no documentário nos faz presumir uma harmonia resultante da tríade linguagem documentária (principalmente pelo viés da retórica), representação do mundo histórico (asserções daquilo que existe) e dimensão ética fundamental (relação de respeito pelo contrato) que envolve o diretor nesse tipo de cinema. Estes fatores ao mesmo tempo podem constituir a subjetividade do cineasta pela atribuição do pensamento e da imagem do eu (self), carregam mensagens que participam de conflitos e debates contemporâneos. Nesse sentido, o documentarista, quando faz um filme ainda que autoral, não é totalmente livre, nem tampouco o espectador do outro lado da tela. O autor considera seu público, a partir de objetivos muito bem desenhados, e deixa transparecer características muito próprias da sua cultura e tempo em que vive.

A maneira como pensam os personagens e como é apresentada narrativa são, de maneira geral, orientadas por esses padrões e será, por conseguinte, representada em tela. Além de apenas discurso resultando da linguagem, eleger-se-ão articulações que tragam sentido para a narrativa mediante registro e interpretação – em nível extradiegético via convenções sociais, culturais e temporais – atentando para uma resposta do texto fílmico pelo viés do diretor.

Voltando à questão inicial, Sílvia Dá-rin (2008, p.221) explica que “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real”, já que a realidade apoia-se em sistemas significantes, fazendo do documentário “um constructo, uma ficção como outra qualquer”. Dá-rin (2008) é exemplo de autor que reflete o documentário, suas produções de sentido e os meios que lhe são próprios para além do discurso. “No mundo histórico – aquele que excede o discurso, representação ou narração – significados estão a todo o momento sendo propostos, subjetividades sendo formadas e desejos sendo cooptados” (p.223).

Embora aprisionado pelas leituras individuais, a representação da realidade do mundo histórico via cinema documentário pode chegar ao receptor a partir de dois tipos de realismo. Como menciona Bill Nichols (1991), existe o realismo empírico e o realismo psicológico. O realismo empírico busca

objetividade, apresenta o estado das coisas pela maior equivalência possível, priorizando uma comunicação factícia e inteligível acima dos valores individuais das situações. Já o realismo psicológico – próximo dos documentários de Werner Herzog e do seu conceito de Verdade Extática - prioriza a comunicação sensível sobre as ocorrências. Esta segunda situação também aproxima o espectador porque explora as representações das percepções e das emoções humanas mediante senso de genuinidade. Nichols (1991, p. 170-172) exemplifica:

Localizam-se (docs) em situações concretas definidas em um horário e local específicos, mas também convidam seu público a reconhecer os acordes emocionais apreendidos como comuns, como os laços que nos unem uns aos outros, aonde quer que seja. Ciúmes e amor, Confiança e medo, humilhação e raiva - essas emoções decolam do plano do concreto e se movem em direção a um domínio mais universal da experiência compartilhada⁶².

O realismo no documentário também é uma questão abordada por Manuela Penafria (2011), que utiliza as teorias realistas do cinema de André Bazin (1918-1958) e Siegfried Kracauer (1889-1966) como ponto de partida. A autora salienta que apesar desses autores não necessariamente utilizarem o documentário como objeto de análise, é possível aproximá-lo por duas vias: Por um lado, se discute acerca do realismo das imagens, tópico inerente ao cinema não ficcional, por outro, observa-se que estas discussões suscitam asserções sobre ética, outro tema característico.

De modo resumido, podemos dizer, a partir de Penafria (2011), que Bazin e Kracauer dão importância primeira para capacidade do cinema em reproduzir a realidade, como um refém de uma predisposição fotográfica. Para Bazin, isso é possível graças às técnicas que a sétima arte faz uso (profundidade de campo e plano-sequência), já para Kracauer, é pelo uso de propriedades básicas (idênticas as da fotografia) e das propriedades técnicas (referentes ao meio, como a montagem, os efeitos especiais, etc). Ambos concordam que o cinema deve servir para trazer uma realidade física para as imagens.

Dizemos que o realismo no documentário possui uma dimensão ética porque além da responsabilidade do realizador com o sujeito que filma e com o

⁶² "locate themselves (docs) within concrete situations set in a specific time and place, but they also invite their audiences to acknowledge the emotional chords struck as common ones, as the ties that bind us one to another, wherever we might be. Jealousy and love, trust and fear, humiliation and anger – these emotions take off from the plane of the concrete and move toward a more universal realm of shared experience".

sujeito que assiste, por uma perspectiva das teorias realistas do cinema também lidamos com os princípios morais das imagens cinematográficas, de forma que concordamos com a autora (2011, p.344) quando diz que “a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação”.

Essa “impressão de realidade” tende a ser mais vital ao cinema documentário pelo conjunto de convenções que já comentamos sobre o mundo histórico e de igual forma pelo maior grau de responsabilidade com os envolvidos. Ainda assim, “(...) embora o documentário represente a realidade não é o legítimo representante da representação da realidade” (PENAFRIA, 2011, p. 356), uma vez que cada documentarista expressa a temática de maneira única, ela não se finda no documentário nem tampouco apresenta uma visão neutra do objeto documentado.

Em relação à ética no documentário, cabe um adendo de contribuição advinda do documentarista João Moreira Salles, já que corrobora com dadas asserções discutidas até aqui. A natureza ética no documentário é deveras importante para este realizador, que considerou este aspecto uma condição do documentário. “A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção” (SALLES, 2005. p.70). Essa afirmativa representa uma dissociação do documentário na qualidade de matéria jornalística, configurando linguagem e estrutura diversa. Já em relação à ficção, por consideração ao mundo imaginário e daquilo que poderia ser, não existe o mesmo cuidado com os personagens retratados, por se tratar resumidamente de uma janela para criação sem amarras, com estrutura e conteúdo inventivo.

Ainda assim, esses fatores podem variar dependendo da apreensão que faz o espectador, como vimos. Jogar com as expectativas da audiência remete não a uma noção de verdade mas sim, a uma estrutura narrativa particular e a uma maneira de indexação. “A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente” (RAMOS, 2008, p.32). A verdade documentária é fruto da pluralidade das maneiras de se contar uma história, dada a liberdade autoral e fuga de padrões estilísticos pré-determinados. Passa pela crença individual a depender da convicção (ou sedução) do documentarista com seu público, na exposição dos argumentos.

Especialmente nos documentários analisados neste estudo, as produções de sentido partem dos efeitos sensíveis da mensagem, de modo a endereçar o público pela performance desta organização estrutural, extremamente autoral, dos filmes herzoguianos. Portanto, a natureza assertiva em Herzog apela para sua participação dentro do quadro, alta identificação com os personagens, entre outros aspectos.

Se por um lado essas características reunidas focalizam um cinema de autor que se esforça para um entendimento da verdade pelo viés do sensível, da expressividade, da poesia, da retórica, da estilização e gera identificação receptiva – artifícios ficcionais há bastante tempo utilizados, inclusive por Robert Flaherty⁶³ - por outro lado, pode ocorrer efeito contrário, como ressalta Sílvia Dá-Rin (2008, p.166):

é preciso ressaltar que a participação direta do cineasta, audível e visível por todos – uma “mosca na sopa”, ao invés de uma “mosca na parede” – não representa automaticamente uma mediação entre os acontecimentos que se passam diante da câmera e a trama de significações em que o filme vai se constituir. A presença do cineasta pode, ao contrário, estar renovando as convenções que visam neutralizar o artifício fílmico. Assim se dá com as reportagens em que as vozes dos entrevistados, ou dos “especialistas” convocados a dar depoimento, são utilizadas na montagem de um discurso de autoria dúbia, no qual os pontos de vista se refratam e o autor, muito embora visível, oculta seu papel manipulador.

Vimos que o debate sobre a função da verdade na constituição material do documentário é relevante. Tais indagações auxiliam nos caminhos para pensar a verdade muito além de possibilidade única como correspondência direta ao fato histórico. Para isto, demonstramos os diversos efeitos de sentido vinculados às imagens, ao texto e ao extra-campo documental⁶⁴ (leia-se em um sentido amplo, imagem que não se finda nos limites do enquadramento) que remete aos mais diversos leques de interpretações e abstrações possíveis do público receptor, uma preocupação também de cunho sociológico e político, como outrora sugeriu Dziga Vertov em *O homem da câmera* (1929), ao pensar a função social do documentário.

⁶³ É considerado até hoje o “pai” do documentário. (GAUTHIER, 2011, p.54). Autor de *Nanook of the North* (1922), o primeiro filme do seu gênero.

⁶⁴ Entende-se *extracampo* em sentido exposto por Bazin, de refletir a imagem fora da imagem. (BAZIN, 1991).

Essas imagens não são inocentes, mas “produtos sofisticados, células de retóricas que agem permanentemente sobre nós e nos constituem” (DA-RIN, 2008, p.224). Documentário portanto não deve ser lido como *espelho do mundo* e sim, instrumento de confronto, compreensão e explicação do mundo a partir de objetivos delimitados. Em outras palavras, o documentarista quer conhecer o mundo a sua maneira, e por isso opera tanto na ordem do sensível e do poético, quanto na ordem da lógica e do racional, porque dialoga com valores e universos já existentes e constituídos de compreensão deste mesmo mundo. Em suma, consideramos premissas elencadas pelos pontos de vista dos teóricos acerca das teorias do documentário por almejar andar por um caminho de desmembramento das estratégias utilizadas por Herzog para constituir as necessidades específicas da sua verdade subjetiva e dos seus processos de realização fílmica.

2.2 A Verdade Extática

O conceito de Verdade Extática sempre esteve presente nos trabalhos de Herzog, vocábulo constantemente mencionado em entrevistas, emergindo da cinematografia como seu maior e mais essencial *modus operandi*. Apesar de também relacionado no que toca ao cinema ficcional, é no cinema documentário que esta noção ganha novas nuances, posto que trata de autenticidade e veracidade, pontos já altamente debatidos mas que em Herzog encontra algumas revisões.

Posto isto, tendo a explanação focalizada no que tange ao tratamento do diretor diante do que venha a ser *fato* e *verdade* no cinema não-ficcional, refletimos, com base nos dados originados de um mapeamento em entrevistas, manifestos, diários e livros de e sobre Werner Herzog (material extra fílmico, indo ao encontro da perspectiva das *Teorias dos Cineastas* já mencionada), bem como o material fílmico *per se* (alguns dos seus documentários), a noção de verdade não apenas como uma idiossincrasia estilística de um *Autorenkino*, mas também como estratégia de auto representação, ficcionalização e alcance pelo esforço, no mesmo sentido atlético, físico de um jogador de futebol, como sugere o diretor (CRONIN; HERZOG, 2014, p.114-115). Mas afinal, o que faz de um

filme extático? Prager (2007, p.6) acredita ser a indução de uma condição sem a necessidade de palavras.

Outras definições de êxtase, no entanto, enfatizam como a mente, sob o poder de uma ideia dominante, torna-se insensível aos objetos que a cercam. Os nomes para êxtase, em outras palavras, um estado de ruptura no qual o corpo é incapaz de sentir porque a alma está ocupada com a contemplação das coisas divinas. Apesar de Herzog ser um cineasta que está sempre envolvido com o corpo e os sentidos, o êxtase é um termo que denota a negação do corpo sensitivo.⁶⁵

Dadas as tentativas de esclarecimento, a maneira mais elucidativa possível a respeito da Verdade Extática é descrita pelo diretor da seguinte forma: “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio de fabricação, imaginação e estilização⁶⁶” (HERZOG, 2018). Esta afirmação, escrita por Herzog em 1999, é um dentre os doze postulados da *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*⁶⁷.

Apesar disso, ele comenta que a declaração não deve ser dirigida apenas para os filmes não ficcionais mas para todos eles, já que insiste em dizer que não gosta dessas categorizações e não diferencia seus filmes em tipificações (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 289). Todavia, o diretor opta por gravar suas ficções em 35 mm e seus documentários em *Super 16* ou *High Definition* (PRAGER, 2007, p.8), além de claramente se preocupar em certas obras com questões de cunho ético próprias do universo documental, como é o caso de Timothy Treadwell em *Grizzly Man* (2005).

A visão de Herzog encontra dificuldade de aceitação para certos autores, que veem a Verdade Extática como uma forma de apropriação de certas convenções e maneiras de dizer a verdade já presentes em certos documentários, o que ele coloca em serviço do seu próprio passado cinematográfico (AMES, 2012. p. 148). Ignorando comentários negativos, a

⁶⁵ “Ecstasy names, in other words, a state of rapture during which the body is incapable of sensation because the soul is otherwise occupied with the contemplation of divine things. Despite the fact that Herzog is a filmmaker who is always engaged with the body and the senses, ecstasy is a term that denotes the denial of one's sensing body”.

⁶⁶ “There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylisation”. Disponível em: <http://www.wernerherzog.com/complete-works-text>. Acesso em: 20 jan. de 2018.

⁶⁷ Ibidem. Anexo 1 deste trabalho. (em inglês).

Declaração é assumida por Herzog como uma criação própria e isenta de interferências, algo que veio à sua mente em um quarto de hotel de madrugada enquanto assistia pornografia na televisão. As cenas, segundo ele, apresentavam uma verdade *nua*, muito mais profunda do que o filme de natureza anterior que estava assistindo, sobre animais harmoniosos e encantadores do Serengeti (região da África oriental). A primeira leitura pública do conteúdo escrito naquele quarto de hotel recebeu grande aprovação pelo público presente no *Walker Art Center* em Minneapolis (Minnesota) (CRONIN; HERZOG; 2014, p. 286-287).

Pela leitura macro da declaração (ver anexo 1), percebemos que o ponto-chave do posicionamento de Herzog expressa intrinsecamente algumas conjecturas, sendo a principal delas a certeza de estilizar seus documentários. Ele o faz de maneira contrária a qualquer aspecto de representação fílmica observativa, não-participativa, estilo *mosca na parede* ou *espelho da realidade*. Posto de outra forma, a dimensão poética do trabalho documental herzogiano também tende a se sobressair à facticidade (acima mesmo de aspectos político/sociais) de representação do mundo histórico.

Diversas vezes menciona mais poetas que lhe agradam do que outros diretores e documentaristas. A poesia adquire tamanha expressão em seu trabalho fílmico que faz questão de relacionar sua a Verdade Extática àquilo que as pessoas sentem quando leem um bom poema⁶⁸. Este elemento poético, a essência autônoma da sua verdade, aparece quando, a exemplo de *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner*, vemos uma reflexão de um conto sobreposta às imagens na última cena do documentário, um texto sobre estar sozinho no mundo baseado no escritor suíço Robert Walser (desejo semelhante ao do personagem Steiner).

Em uma perspectiva herzogiana (com desdém) do *Cinema Vérité* que vai na contramão do que ele acredita ser poético, representações factícias não trazem iluminação nem verdade, apenas mostram fatos primitivos e superficiais. Entretanto, autores como AMES (2012) apontam para a confusão que Herzog faz das definições de *Cinema Vérité*, e parece-nos que aquilo que afirma assemelha-se muito mais aos praticantes do *Cinema Direto* do que aos

⁶⁸ Werner Herzog em conversa sobre a profundidade da verdade com o crítico de cinema Desson Thomson. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1KQSgcAcNpo>>.

seguidores da escola originada por Jean Rouch. O Cinema Direto propõe justamente aquilo que Herzog abomina: representação observativa e a não-intervenção em cena com o auxílio de uma câmera invisível. Os filmes *Salesman* (1969), *Gimme Shelter* (1970) e *Grey Gardens* (1976), produzidos pelos irmãos Maysles (Albert e David), são exemplo dessa escola.

Em contrapartida, cineastas do *Cinema Vérité* tentam trazer para as cenas um diálogo menos mecânico e uma maior autenticidade à ação. Utilizavam a participação do cineasta dentro do quadro, podendo este envolver-se de forma participativa ou observacional, a depender da proposta. É aceitável a utilização de *Voice-over* e cenas estilizadas, assim como pratica Werner Herzog. Por conta disso, o diretor engana-se, dada a confusão pela proximidade das escolas⁶⁹, e direciona seus argumentos para os praticantes do *Cinema Vérité*, quando na verdade deveria dirigir-se aos praticantes do *Direct Cinema*, produtores assumidos de um cinema totalmente observacional, no mesmo sentido mencionado por Bill Nichols (2010) em seu modo observacional.

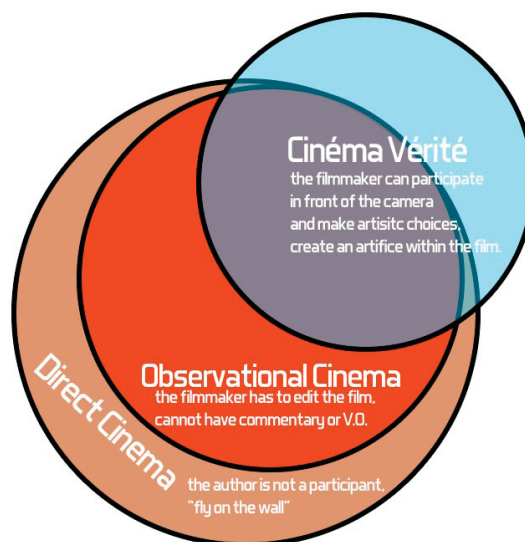
De acordo com Francisco Elinaldo Teixeira (2006), para além da confusão existente entre os termos *Direct Cinema* e *Cinema Vérité*, houve uma proliferação de denominações⁷⁰ nas décadas de 1950 e 1960, em que vários movimentos artísticos propuseram um rompimento com o passado (apesar do respeito pelo documentário clássico) e buscavam novos estilos de filmagem, novas práticas e bases técnicas para o documentário. Em 1963, o documentarista Mario Ruspoli propôs, durante evento em Lyon (França), substituir o termo *cinema-verdade* por *cinema direto*, o que claramente diminuiu a diversidade estilística que os variados olhares preconizavam. Por conta disso, a terminologia proposta acabou se instituindo para designar todas as variadas

⁶⁹ De acordo com HALL (2013, p.251), o termo *Cinema Vérité* começou a ser utilizado para designar as escolas (francesa e americana) que seguiam a linha de corrente documentária inventada por Jean Rouch. Alguns teóricos do cinema utilizam o termo *Cinema Vérité* apenas para se referirem a escola francesa e *Cinema Direto* para se referirem a escola americana. Porém, é possível encontrar muitos estudiosos (a exemplo de Robert C. Allen, A. William Bluem, Noel Carroll, Stephen Mamber, Bill Nichols, Thomas Waugh) que utilizam o termo *Vérité* para ambas.

⁷⁰ Teixeira (2006, p. 269) salienta: “Foi assim que, na Inglaterra, surgiu o termo “*free cinema*” (oriundo da escola documental anterior; No Canadá anglófono (grupo do National Film Board), o termo “*candid eye*”; no francófono, “cinema espontâneo” e “cinema do vivido” (Michel Brault, Pierre Perrault); nos Estados Unidos (grupo Drew Associates), “*living camera*” e “cinema do comportamento” (Richard Leacock, Donn Pennebaker); na França, “cinema-verdade” (Edgar Morin, Jean Rouch)”.

formas, ainda que o cinema verdade de Morin e Jean Rouch não tenha sido anulado e continue sendo utilizado hoje em dia.

FIGURA 5 – DIAGRAMA COM SUBDIVISÕES DO DOCUMENTÁRIO



Fonte: Tobias Deml (2005)

Acostumado a dar depoimentos polêmicos, o diretor utiliza esta ferramenta apoiando-se no conteúdo dos seus manifestos, livros e diários escritos para promover seu próprio trabalho. De fato, como proclama um tipo de cinema totalmente diferente dos demais, capaz de trazer *iluminação* ao espectador, o diretor na verdade apoia-se e inspira-se em conceitos, termos e assuntos de outros diretores e documentaristas na construção do seu discurso. Importante mencionar que a Verdade Extática, utilizando de "fabricação, imaginação e estilização" se aproxima em características já utilizadas anteriormente por Robert Flaherty, "pai" do cinema documentário, ou aos próprios praticantes do *Cinema Vérité*, corrente cinematográfica que lhe causa antipatia.

Para o diretor Werner Herzog, a explicação do que vem a ser a Verdade Extática é colocada pela diferenciação daquilo que oferece o *Cinema Vérité*, e aproxima da Poesia, da Literatura e da Música. Seu ponto principal desvincula *fato* e *verdade* enquanto uma condição, mencionando que "apenas a verdade ilumina"⁷¹ (CRONIN; HERZOG, 2014, p.288), ainda que ele "se baseie em

⁷¹ "Only truth illuminates".

definições antigas de “verdade” e “real” para situar sua retórica e produção fílmica”⁷² (REINSCH, 2016, p.631).

Outro aspecto polêmico amiúde mencionado pelo diretor em entrevistas criou uma barreira muito grande de relacionamento deste com teóricos e críticos que o estudam, bem como com tudo aquilo que lhe é direcionado sobre seu trabalho, em nível acadêmico. “Estes academicismos e toda lógica formal”, menciona, em torno da interpretação da sua retórica e suas imagens fílmicas, “purificam a arte e afastam as pessoas da sensibilidade das suas ideias e sonhos”. Para fazer filmes, citando caso análogo, comenta que há mais importância em ter uma boa saúde física do que leituras acadêmicas e abstrações de cunho teórico-epistemológico.

Para o diretor, “O cinema não vem do pensamento acadêmico abstrato; Vem de joelhos e coxas, de estar preparado para trabalhar vinte horas por dia”⁷³ (CRONIN; HERZOG, 2014, p.114). Porque fala de um mundo experienciado pelas emoções, pode ser mal compreendido pelos teóricos da área. Apesar das contradições em deixar claro que qualquer diretor que se preze deve, antes mesmo de pensar a concepção de um filme, ler exaustivamente (ele próprio possui características bastante eruditas), Herzog afirma que não cabe nessas leituras teoria, crítica, estética e qualquer segmentação da área do cinema, evitando assim qualquer crítica mais severa que possa direcionar o olhar.

Esta configuração física que fala está “na fervorosa crença do diretor de que o cinema está conectado, em um nível fundamental, com a fisicalidade da experiência incorporada por parte do personagem fílmico e do cineasta”⁷⁴ (WRIGHT, 2016. p. 83). Dessa forma, a feitura dos filmes emana um sentido físico - ou atlético como Herzog prefere – em que a presença do corpo físico exerce função singular para todos os envolvidos na produção.

Esta asserção assume dois posicionamentos. De um lado o diretor prioriza e valoriza a experiência física, dadas as circunstâncias de produção. Do outro lado o êxtase advindo da sua verdade só acontece no momento em que o corpo é desprendido e liberta-se pela experiência do sensível, como no sentido

⁷² “(...) relies on antiquated definitions of “true” and “real” to situate his rhetoric and film output”.

⁷³ “Cinema doesn’t come from abstract academic thinking; it comes from knees and thighs, from being prepared to work twenty-hour days”.

⁷⁴ “(...) is the director’s fervent belief that cinema is connected, at a fundamental level, with the physicality of embodied experience on the part of both the filmic character and the filmmaker”

da palavra grega *ekstasis* “ir para fora de si mesmo”. “Êxtase, consequentemente, se torna não apenas um jeito de abandono do corpo mas também uma forma de abraçá-lo”⁷⁵ (AMES, 2012. p.20).

Ainda sobre algumas incoerências entre discurso e *práxis*, ele aponta para a necessidade de não se frequentar escolas e faculdades de cinema, mesmo que ele próprio venda um seminário de quatro dias intitulado *Rogue Film School* com o valor de US\$ 1.500 por participante. Quem participa vê-se envolto em uma seleção árdua que conta com o trabalho de recém-diretores e aspirantes do mundo todo – e que Herzog analisa um a um – e uma vaga é reservada entre sessenta e cinco disponíveis para aquele que apresentar maior “senso de poesia ou Verdade Extática” no pedaço de filme exigido como pré-requisito. Novamente, o diretor comenta que sua escola é extremamente diferente de todas as outras, assim como a sua verdade filmica. Dessa maneira, é notável que, como aponta Brad Prager, “a cada fase da sua célebre carreira Herzog declarou ou até mesmo insistiu na sua distinção”⁷⁶ (PRAGER, 2012, p.2).

Outra forte referência à Verdade Extática herzogiana encontra-se na ocasião de sua fala em Milão (Itália), seguida de exibição do seu filme *Lições da Escuridão* (1992). Intitulado *Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática*⁷⁷ (HERZOG, 2017), este discurso, oito anos depois da feitura da *Declaração de Minnesota*, demonstra alguns novos elementos não anteriormente mencionados pelo diretor, sendo portanto a menção dos termos *Absoluto* e *Sublime* evidenciados pela primeira vez. Com isso tentou, agora mais profundamente, entender a importância do real e do factual. A respeito do Absoluto, deixa claro que, apesar do interesse, não está apto a discorrer sobre, apenas menciona que continua sendo um dilema para várias áreas, como a filosofia, a religião e a matemática.

Em relação ao sublime, suas palavras buscam acolhimento nos escritos de Immanuel Kant e de Dionísio Longino como prova, testemunho ou confirmação daquilo que diz. As experiências extáticas, pela elevação da

⁷⁵ “Ecstasy, consequently, becomes not just a way of abandoning the body but also a way of embracing it”.

⁷⁶ “At every phase of his storied career Herzog has declared and even insisted on his distinctiveness”.

⁷⁷ Ver Anexo 2 deste trabalho. (em inglês). O texto também foi publicado em português pela revista Carbono. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/.

verdade, se dão quando se atinge o nível do sublime, no sentido de elevação acima da natureza. Herzog utiliza o sentido estético do sublime comentando por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (2008), obra intermediadora capaz de mesclar o juízo advindo do conhecimento (entendimento) e da razão. Basicamente, a estética kantiana demonstra que o ato de julgar está diretamente relacionado com a dor e o prazer⁷⁸. Os preceitos kantianos, influenciadores da estética germânica romântica como vimos, é próximo do cineasta.

Longino (1996), ao contrário de Kant, tem a preferência de Herzog no que tange à especificidade sobre o sublime porque o comenta de maneira mais descomplicada e exemplificada, voltando-se para uma *práxis* que necessita o diretor diante de um contexto imagético. Pela obra *Do Sublime* (1996), o filósofo foi o primeiro a associar o sublime às conceituações de variante estética, somando as já existentes de belo e de grotesco. Dá-se não pela ordem e estruturação lógica e sim pelo caos, desequilíbrio e distanciamento que causa espanto, comoção e admiração.

O sublime é a violência que desequilibra; veja-se a análise de Demóstenes em XXII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa (LONGINO, 1996, p.37).

Todos os personagens herzoguianos adaptam-se na asserção de Longino pelo encontro com o sublime: assumidamente deslocados, ditos loucos ou pouco compreendidos, almejam o extraordinário e dentro das suas ambições, são sempre lembrados pela natureza suas condições humanas diminutas. Ainda assim, elevam-se pela ausência do medo e pela evocação da ideia de êxtase. O êxtase (*Erhabenheit*) das imagens em Herzog vai ao encontro com o êxtase em Longino. Ainda que o diretor não assuma, o que ele busca exprimir remete-se a Longino, principalmente pela utilização do conceito de *ékstasis*, pela situação de entrar em um estado mais elevado ou até “sair de si mesmo” para alcançar algo mais acima, muito maior, um elevar-se acima da natureza, revelado pela veracidade (*Wahrhaftigkeit*) daqueles que alcançam o sublime.

⁷⁸ BRUM, José Thomaz. *Visão do sublime: de Kant a Lyotard*. In: CERÓN, Ileana Pradilla e REIS, Paulo. Kant: Crítica e Estética na modernidade. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

Finalmente, como resultado desse processo na película, a audiência também está apta a sentir de igual forma aquilo que experimentou seus personagens diante do sublime. “A alma do ouvinte ou do espectador finaliza o ato nele próprio, atualizando a verdade através da experiência de sublimidade, completando este independente de criação”⁷⁹ (HERZOG, 2017). Portanto, é pelo viés do uso de tratados filosóficos (especialmente em Kant e Longino), e de uma sensibilidade romântica advinda da estética do Romantismo Alemão, que compreendemos, no âmbito desta Dissertação, a Verdade Extática de Werner Herzog.

As menções ao tipo de autor/artista/teórico que em geral lhe agrada e é por ele frequentemente mencionado - suas referências visuais e literárias - parece-nos confirmar, cada vez mais, o cruzamento de uma poética romântica presente no seu trabalho, de um discurso romântico que faz uso, de noções de auto reflexividade e forte difusão da própria imagem, "alcançando vastas audiências como nunca antes, enquanto explora novos mercados via televisão a cabo, venda de DVD, e a internet"⁸⁰ (AMES, 2009, p.49). Sobre o assunto, William Verrone (2011, p.189) aponta:

Herzog se preocupa irrefutavelmente com a busca de algo menos mediado e mais autêntico que o mundo cotidiano que habitamos (Prager 2007, 5), o que, ao que parece, assemelha-se à ideia de Kant de descoberta do transcendental. Aqui também está a "verdade extática": verdade, para Herzog, não consiste no mundano. É uma descoberta pessoal na medida em que é um evento estético. A procura e a descoberta de algo além de nós mesmos resulta na "verdade extática", que é, eu acredito, uma mistura de idealismo e romantismo. A "verdade" herzogiana não é superficial; É algo fora do nosso ser consciente, uma transcendência que torna o mundo extático⁸¹

Falar de sublime representa, em termos estéticos e narrativos na cinematografia herzogiana, destacar a forte aproximação paisagem *versus*

⁷⁹ “Die Seele des Zuhörers oder Zusehers vollzieht diesen Akt in sich selbst, aktualisiert die Wahrheit durch die Erfahrung der Erhabenheit, vollzieht also einen eigenständigen Schöpfungsakt”.

⁸⁰ “(..) reaching wider audiences than ever before, while exploiting new markets via cable television, DVD sales, and the Internet”.

⁸¹ “Herzog ‘irrefutably concerns himself with the search for something less mediated and more authentic than the everyday life-world we inhabit’ (Prager 2007, 5), which is, it seems, akin to Kant’s idea of discovering the transcendental. Here too lies the ‘ecstatic truth’: truth, for Herzog, does not consist in the mundane. It is a personal discovery inasmuch as it is an aesthetic event. The search and discovery for something beyond ourselves results in the ‘ecstatic truth,’ which is, I believe, a commingling of idealism and romanticism. Herzog’s ‘truth’ is not superficial; it is something outside of our conscious being, a transcendence that renders the world ecstatic”.

personagem. A importância dessa relação é tamanha que priorizamos tal raciocínio no recorte deste trabalho, com forte presença destes elementos. Muitos estudiosos já mencionaram a relevância da paisagem no trabalho do cineasta, observadas não como segundo plano ou mero instrumento de apoio, e sim, como argumenta Eric Ames (2009, p.50) "a paisagem fornece a configuração física, forma visual e "poder cultural" para a prática documentária"⁸².

A necessidade de mostrar imagens de lugares nunca antes visitados em Herzog é percebida pelo seu acervo imagético, envolvendo imagens de todos os cinco continentes e mais de vinte diferentes países. Para ele, a natureza oferece "imagens puras e absolutas" e devemos nos esforçar para encontrá-las tal como se busca um ator para um papel. Se tais imagens se esgotam, o diretor não hesita em dizer que viajaria para Marte, Saturno ou onde necessário for para trazê-las e expressá-las à audiência dentro de uma composição maior⁸³.

Como em David Caspar Friedrich, já comentado, a paisagem herzoguiana vai reafirmar aspectos do romanticismo alemão na medida em que pensa "a prática da estetização e interior psicológico em termos de paisagem"⁸⁴ (AMES, 2009, p.51), ou há uma "inclinação para usar a paisagem assim como uma representação externa das complexidades da psicologia interna"⁸⁵ (PRAGER, 2010, p.94). Ainda assim, é necessário um cuidado ao compará-lo a um romântico no mesmo sentido de Friedrich porque isto ignoraria uma das suas temáticas mais recorrentes em Herzog: a demarcação da indiferença da natureza pelo ser humano.

Nesse contexto, seus documentários "ópticos" concretizam na natureza o início e o fim das narrativas, que *per se* já são capazes de causar emoções na audiência, mas que são intensificadas pelo envolvimento do personagem. Em suma, a paisagem em Herzog é capaz de dar-nos dados reveladores, que vão além das experiências superficiais, e se alimenta da relação do medo do desconhecido, da morte, do perigo e da obsessão de suas personagens em

⁸² "Landscape provides the physical setting, the visual form, and the "cultural power" for a documentary practice (...)".

⁸³ Werner Herzog comentou isso quando entrevistado por Wim Wenders para o documentário Tokyo-Ga (1985).

⁸⁴ "The practice of aestheticizing the psychological interior by means of landscape".

⁸⁵ "inclination to use the landscape as an external representation of the complexities of internal psychology".

atingir picos de adrenalina que extrapolam suas condições humanas (GANDY, 2012, p.528). Para Lucia Nagib (1991, p.21), Herzog busca um “olhar virgem”, pela ânsia de sempre mostrar algo pela primeira vez.

Assim, seus filmes raramente se detêm nas paisagens urbanas, que pertencem ao cotidiano do público cinematográfico, sendo, portanto, facilmente identificáveis por ele: Herzog vai buscar nas selvas, nos desertos, nas montanhas escarpadas, nas geleiras imagens inéditas, que o espectador possa reconhecer como reais, mas que lhe sejam até então desconhecidas. A elas acrescenta, ainda, uma montagem e uma música de função subliminar e hipnótica, a fim de transportar o espectador, menos pela via do convencimento que pela da adesão, para um universo primordial, no qual estaria contida a “verdadeira” realidade.

Por conta disto, como explicar, no âmbito da estrutura, a inevitabilidade da paisagem no trabalho fílmico do diretor? Uma boa pista, de acordo com Nagib (1991), é compreender que o fato do diretor ter passado sua infância e adolescência longe dos grandes centros urbanos reforçou seu encantamento diante das paisagens que vemos em seus documentários e filmes em geral. “O cinema é, para ele, o terreno em que a arte se funde a natureza” (p.28).

A apreciação dessa paisagem deve ser considerada porque é princípio básico de apreciação da sua Verdade Extática, tal qual é o personagem. Mas não se trata de qualquer paisagem. Há a condição destas serem grandiosas, de difícil acesso, pouco habitadas, em outros termos precisam ser extremamente óticas para dar sentido a diferença dos seus personagens, que apenas nesse encontro com a natureza conseguem o alcance do transcendental, isto é, fazer algo do nível do excepcional.

A natureza enquadrada pelas lentes herzogianas é, numa primeira estância física, material, não metafísica nem transcendental. O diretor, utilizando representações do mundo físico, materializa e transforma tais paisagens em imagens cinematográficas (AMES, 2009). As paisagens funcionam como estados da mente (PAGANELLI, 2010, p.85).

Dito isso, as paisagens em Werner Herzog também entregam mais do que fotografias de natureza, são imagens estáticas na mesma hora em que são sons e imagens em movimento. Sobrepondo propriedades visuais sob as verbais, destacam aspectos estéticos singulares e dão ênfase na autoria,

revelando uma visão de mundo referencial e anti-referencial⁸⁶ que categoriza o diretor dentro da sua produção e memória cultural, como propõe Simon Schama (1995). Pela importância da paisagem na relação com o personagem como vínculo primordial na representação da Verdade Extática, percebemos que as imagens são mais que *frames* de vulcões em erupção, picos de montanhas, florestas tropicais ou águas caudalosas dos rios. Expressam posicionamentos culturais, sociais e políticos e demandam interação e leitura atenta para suas diversas mensagens extra fílmicas e metáforas. Essas imagens explicam o mundo de uma maneira particular, capturadas por aqueles que “andam a pé” (CRONIN; HERZOG, 2014), como um peregrino. Suas verdades são expressões poéticas e “é possível alcançá-la através de visão, estilo e técnica”⁸⁷ (HERZOG, 2017), utilizada em sentidos literais de condição fílmica.

Em termos de estilização, por um ângulo ela pode ser percebida quando o cineasta pede que seus personagens repitam a mesma cena por diversas vezes, até que lhe agrade, como já mencionou em entrevistas para Paul Cronin. Por outro ângulo, Herzog também já mencionou que não faria um filme se não existisse, já à primeira vista, alta identificação com o personagem, já que eles funcionam como uma espécie de externalização do próprio diretor. Então, em alguns aspectos, a identificação auxilia na construção da narrativa e facilita o trabalho da direção.

Para Herzog, os documentários se tornam uma preocupação individual: É sintomático pela soma do tema tratado escolhido cuidadosamente e da intersecção paisagem enigmática e exótica e personagem estilizado representando ao mesmo tempo a si e uma (auto)imagem do diretor (self). É desse modo que ele materializa imagens e apresenta seu meio de produzir documentários de maneira autoral. É um artista obsessivo que está sempre em

⁸⁶ Exemplo disto é o uso de Grandes Planos Gerais (GPG) em momentos de contraste com o personagem. São paisagens que lembra-o de sua infância na Baviera porque parecem inabitáveis, de difícil acesso, novas para o olhar do espectador, e é justamente esta novidade desenvolvida junto a outros elementos fílmicos - como a trilha musical extra-diegética - que diferenciam estas paisagens daquelas vistas nos “postais turísticos”. São fotografias posicionadas para trazer-nos a sensação de altitude por uma vista panorâmica, no mesmo momento em que distancia e aproxima o ator social.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

busca de uma *nova gramática de imagens*⁸⁸ para contar histórias sobre a condição humana, construir uma ideia, e torná-la visível.

Como já apontamos, a Verdade Extática nos é compreendida como uma experiência estética romântica (fuga para a natureza como única opção possível para o deslocamento do Homem na sociedade em que faz parte), tendo por base postulados filosóficos que relatam uma emoção dominante do sublime ressaltado pelo êxtase, um sentimento carregado de medo, sensação de arrepio e paralisia pelo qual sentem os personagens. Assumimos que a Verdade Extática está no momento dessa experiência extasiante que sentem os personagens herzoguanos na hora do risco. Esses momentos sempre trazem as paisagens nos critérios relatados, portanto é compreensível que a relação Personagem x Paisagem seja considerada. Entretanto, a Verdade Extática *per se* não é analiticamente adotável uma vez que precisa das estratégias fílmicas do diretor para vir à tona. Compreendemos que a performance é o principal eixo estruturante da Verdade Extática, sendo então nossa base analítica.

Nesse sentido, A Verdade Extática é *resultado* da performance dos personagens pela relação com a paisagem, isto é, conceitualmente configura um cinema de autor, mas metodologicamente necessita de critérios mais controlados. A relevância desta discussão se volta para um abarcamento do discurso de Herzog, mas nossa hipótese vê na performance a força motriz de compreensão dessa representação do êxtase da verdade, a partir de um conjunto composto por paisagens fílmicas, banda sonora e corporeidades, analisadas por categorias na última parte desta investigação.

2.3 Aproximações com outros cineastas

É possível afirmar que, apesar da negação, o diretor Werner Herzog influenciou-se de outros trabalhos para pensar e construir seu conceito de Verdade Extática, o que nos sugere uma ideia pouco original. O que assegura esta afirmação está, por exemplo, na forma como conduz os elementos performáticos e a relação com a audiência para sugerir uma verdade, características observadas em trabalhos de outros diretores, como o próprio

⁸⁸ Termo utilizado por Werner Herzog em entrevista a Les Blanks para o documentário *Werner Herzog come seu sapato* (1980).

Rainer Werner Fassbinder, além das diversas alusões ao pensamento de filósofos como Longino e Kant e artistas do período do romantismo alemão, dos quais já comentamos.

Trazendo outros cineastas como comparativo, vamos utilizar aproximações de autores como Jacques Aumont (2004) e Paul Reinsch (2016) para assumir uma postura de investigação científica, intencionando trazer tensões e reflexões como forma de evitar uma tradução *ipsis literis* do pensamento desses cineastas, tal qual nos sugere a *Teoria dos Cineastas*.

Sergei Eisenstein quando utilizou a ideia de êxtase, no mesmo sentido utilizado por Herzog (ir pra fora de si mesmo), quis compreender “o mais alto grau de atividade intelectual e emocional do espectador” (AUMONT, 2004, p.102), qualidade insuperável dentro da ação do filme. Eisenstein desenvolveu esta ideia quando entendeu a necessidade de falar não de um sentido único, mas de sentidos múltiplos, a toda hora reconstruídos, quando se imagina uma relação espectral. Em outras palavras, de acordo com Jacques Aumont (2004, p.103), “Em todo o último período teórico de Eisenstein, o êxtase designa a lente interna do pensamento-cinema, a lei teórica do cinema como fonte ou veículo ao mesmo tempo de pensamento e de emoção”.

Com isso não se quer dizer que houve uma cópia do pensamento eisensteiniano na concepção da Verdade Extática e sim, que a observação desses pontos, ainda que mínimos, servem para ampliar os horizontes sobre as possíveis proximidades existentes entre estes dois cineastas no que tange tanto à forma de conduzir a narrativa, quanto a de pensar a recepção. O êxtase, para ambos, dar-se-ia via psíquica e sugere altos níveis de emoção, não tratando ingenuamente a plateia, mas considerando-a a todo momento, a fim de passar mensagens implícitas. O êxtase já serviu para fins religiosos e em Eisenstein, serviu-lhe para razões do socialismo realista⁸⁹, ou seja, uma preocupação que envolvia arte e propaganda na época da União Soviética.

No caso de Herzog, ainda que de maneira mais sutil, há um reforço, por intermédio da poesia e da estilização, de preceitos positivos em favor dos seus

⁸⁹ Termo criado durante a revolução cultural stalinista, baseia-se em “uma estética artística apoiada oficialmente pelo governo soviético”. Em outras palavras, uma forma artística socialista definitiva. (PRIEST, 2008. p. 42). De modo prático, as mudanças de cunho social, cultural, econômico e artístico propostos durante a Revolução autorizavam máxima legitimidade do poder do estado e do nacionalismo.

personagens, das suas narrativas e da sua própria figura. Admitindo que suas temáticas são geridas por condições humanas, esta exposição precisa necessariamente representar o mais alto nível de inadequação ou deslocamento dos padrões sociais, o que em retorno sugere, devido à forte identificação, que o próprio Herzog necessita apresentar-se como um deslocado, inquieto e incansável viajante, indisposto com o imaginário cotidiano e sempre em busca de suas *imagens adequadas*.

Mais do que isso, suas mensagens implícitas acentuam forte proximidade e consideração pela Baviera, transpassando-lhe nos filmes valores típicos alemães, advindo da região onde cresceu, das relações intrapessoais que teve, e da educação que recebeu. Pensando esta perspectiva pela audiência, Eric Ames (2012. p. 13) questiona:

Supondo que as expectativas de um documentário de Herzog variam entre o público - alguns esperam-o "sem mentiras e sem truques", outros esperam que "um filme de Herzog" seja repleto de cenas estilizadas e linhas roteirizadas - e assumindo que as expectativas também mudam ao longo do tempo, até que ponto Herzog dobra essas expectativas em cada filme sucessivo? ⁹⁰

Ainda pela ótica das possíveis estratégias de outros diretores, outro diálogo possível está na retórica de Herzog e Lars Von Trier. O autor Paul Reinsch (2016) é incisivo em defender a tese de que a *Declaração de Minnesota* (documento inaugural da Verdade Extática) não passa de uma cópia que Herzog interpretou como sendo sua do movimento conhecido como *Dogma 95*, de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. Novamente, Herzog nega qualquer comparação do seu conceito de verdade e de seu trabalho como um todo, ressaltando sempre sua dessemelhança. Porém, Reisch apresenta algumas razões para isto e coloca os diretores em uma posição de vendedor da própria *persona*, utilizando diferentes meios e mídias.

A questão do formato manifesto e declaração enquanto mídia importa, antes de prosseguir, para salientar um lado que sempre acompanhou tanto Herzog como Von Trier desde o início de suas carreiras. Além de ditar novas regras, desapropriando o discurso utilizando em algum documento anterior, os

⁹⁰ "Assuming that expectations of a Herzog documentary vary among audiences—some expect "no lies and no tricks," others expect "a Herzog film" complete with staged scenes and scripted lines—and assuming that expectations also change over time, to what extent does Herzog fold these expectations into each successive film?"

manifestos possuem diversas funções, sendo elas: operar como uma publicidade para seus produtores; oferecer uma leitura preferencial sobre os filmes por eles produzidos; plano para prática de filmes futuros; e finalmente, orienta uma leitura ou ordem (REISCH, 2016, p.634). Não apenas, o professor também os associa pelas tentativas de reforço na diferença pelo estilo de fazer documentário, e por cada um se dizer criador máximo de uma ideia, sem aceitar influências ou proximidades com outros trabalhos.

Das comparações na criação de uma conceituação, a principal delas, segundo o autor, é a de que na época da apresentação do *Dogma 95*, quatro anos antes de Werner Herzog escrever sua *Declaração de Minnesota*, todos os olhares voltaram-se para a forma direta e autônoma com que Lars Von Trier e Thomas Vinterberg trouxeram à luz seu manifesto. Com isso, as regras e estilo *Dogma* de se produzir filmes conquistaram livremente o campo do documentário para representar a “verdade” em contextos de filmes de ficção. Ele diz então que Herzog optou por fazer o mesmo algum tempo depois. Entretanto, nós não desconsideramos as particularidades do cinema documentário de Werner Herzog, que o coloca dentro do escopo das cinematografias autorais e demarcam suas contribuições para a tradição do documentário.

Dentro do cinema documentário do diretor, veremos que a performance oferece um leque possível de observar as estratégias de que ele faz uso. Consideramos que esta vertente está enraizada no próprio ato de fazer cinema documentário de Werner Herzog, a maneira como esta prática é apresentada será tratada a seguir pelo viés de Erving Goffman, voltando-nos para as qualidades performáticas como caráter de interação entre personagem e paisagem, uma estrutura que acreditamos ser necessária *a priori* para a construção das cenas de exposição do êxtase da verdade.

3. ACTION: PERSPECTIVAS PERFORMÁTICAS NA LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA DE WERNER HERZOG

3.1 O que é performance?

Antes de discorrermos acerca da performance propriamente dita, nos interessa esclarecer rapidamente o que vem a ser representação para o sociólogo Erving Goffman, autor que utilizaremos como parâmetro para nossas discussões sobre performance no cinema documentário, uma vez que a performance de que falamos é aplicada aos produtos audiovisuais e não as interações face a face da realidade empírica. A representação é, além de um aspecto de grande interesse social, também particularmente interessante ao campo da Comunicação na perspectiva adotada por Goffman. Para além das já exploradas imbricações com outros autores, como Stuart Hall e Pierre Bourdieu, o diálogo com a perspectiva goffmaniana visa contribuir nesse sentido.

Assim sendo, enquanto Hall compreende representação como um sistema de produção de significados, Goffman o faz de forma parecida, mas necessariamente essa teia de significação ocorrerá no âmago das interações sociais, com valorização da personalidade do sujeito (self) na situação social. A mediação do processo de interação vai trazer o comunicável existente nestes fenômenos do face a face, em que variadas percepções humanas podem ser consideradas. Segundo o *Collins Dictionary of Sociology* (2000, p. 254), “O interesse de Goffman está em mostrar como até mesmo nossos mais aparentemente minutos de atividades insignificantes são socialmente estruturadas e envolvidas por ritual”⁹¹.

Nesse espaço que fala, fabricamos uma espécie de representação *pra fora*, porque se trata das relações interpessoais em situação de interação. (GOFFMAN, 1967). O interacionismo simbólico recebeu uma contribuição desse esquema quando, diferentemente da Teoria dos Efeitos Ilimitados de Lasswell, partiu de Goffman um modelo que vê nas atribuições da performance uma possibilidade de aceitação, negação e melhoramento (ou renegociação) dessa relação do performer com o observador, dentro da ação comunicativa.

91 “Goffman interests lay in displaying how even our most minute and apparently insignificant activities are socially structured and surrounded by ritual”.

Isso em mente, o conceito de performance serve como ponto de inferência por considerarmos a perspectiva performática enquanto fenômeno importante para compreendermos o mundo contemporâneo. Exemplo disto é latente nas diversas manifestações performáticas atuais, dentro e fora do Brasil, que podem englobar desde *flashmobs* até apresentações circenses.

Entretanto, temos o hábito de enxergar a performance apenas pelas suas qualidades artísticas, as “artes performáticas”, como um desenho mais preciso para categorizações. A discussão deste capítulo propõe ampliar este prisma interpretativo, de modo a evidenciar o elemento performático que une desde o viés artístico ao viés mais interacional da cotidianidade comunicativa, também um desdobramento performático.

Performance, em tese, implica uma apresentação da ação por um performer habilitado e treinado para executá-la por intermédio do corpo humano (em presença ou com auxílio de aparato técnico) para uma determinada recepção, geralmente com contexto interdisciplinar, de ensaio e readequação a cada nova performance. A junção de certos elementos principais como o corpo, o tempo, o espaço, e a relação com aquele que assiste a apresentação auxiliam neste entendimento e são base da performance.

Discussões envolvendo performances estão sempre em foco e são frequentemente renovadas. Estas apresentações podem acontecer em qualquer lugar e são tão variadas pela temática e estilística que com dificuldade são tipificadas. A título de exemplificação, em 2017 tivemos no contexto brasileiro uma série de performances dentro da 17ª edição da Mostra Sesc Cariri de Culturas intitulada *Macaquinhos*, com a atuação de oito integrantes nus, que ao “imitar” macacos, apalpavam o corpo físico do outro pela região anal. Houve muita polêmica sobre os limites da arte e da performance, mas a questão central se baseou nas contemporâneas reformulações desse tipo de atuação corpórea que visou uma reflexão acerca da exploração do corpo, com referência direta ao livro *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro⁹².

Outro exemplo ocorreu no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo durante a 35ª Panorama de Arte Brasileira⁹³. Desta vez, a performance denominada *La*

⁹² Disponível em: <<http://mostracariri.sesc-ce.com.br/noticias/nota-de-esclarecimento-2/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

⁹³ Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

Bête tenta ultrapassar os limites do quadro de maneira que o próprio *performer*, nu, se assemelhasse a uma escultura e interagisse com o público, uma clara releitura da série *Bichos* da artista brasileira Lygia Clark. Todas estas exposições se assemelham pela franca exposição do corpo e propicia a sociedade debater sobre os limites morais da arte performática, por vezes limitando tanto o artista quanto a busca de significação para a obra.

Em quesito de artista performativa, o nome de Marina Abramović é, em geral, o primeiro que vem à cabeça, uma vez que sua carreira iniciou ainda no início dos anos 1970, quando fazer e considerar arte com o corpo ainda era pouco usual. A artista prioriza a relação entre o performer e seu público, os limites do corpo e os alcances da mente. Em 2010, Abramović apresentou uma de suas performances no Museu de arte moderna de Nova York em que, durante exposição intitulada "*Marina Abramović: The Artist Is Present*"⁹⁴, a artista criou uma transmissão afetiva com as pessoas que encontrou e fez milhares de pessoas chorarem em catarse no instante em que, ao sentar-se em uma cadeira em silêncio, trouxe possibilidade ao público de aproximação e colaboração na obra performática.

Fugindo à lógica dos espaços costumeiramente reservados para a realização das performances, como os museus e as galerias, os *shoppings Centers* e outros espaços urbanos públicos podem surpreender o público transeunte com apresentações previamente pensadas para acomodar aglomerações, como as *flashmobs*. Este tipo de performance reúne e dispersa os participantes de forma rápida e fluida, trazendo alguns minutos (ou segundos) de experiência compartilhada e alterando o ambiente urbano.

A organização da *flashmob*, produto contemporâneo, inicia-se ainda no espaço virtual (redes sociais, *chats*, *blogs* e *e-mails*) e busca alterar e valorizar o espaço público e a cidade momentaneamente, de forma criativa. Em uma destas práticas, em 2013, tivemos um exemplo em Amsterdam (Holanda) de recriação do ambiente da pintura A ronda noturna (*De Nachtwacht*), do pintor holandês Rembrandt. Elementos revividos e ressignificados da pintura de 1642

⁹⁴ Fotos de pessoas emocionadas durante a visita de Marina Abramović no *Museum of Modern Art* (MoMA) formam uma coletânea conhecida como "Marina Abramovic Made Me Cry", possível de acessá-la no site do museu. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>.

foram encenados por *performers* em espécie de espetáculo, com direito à indumentária do século VXII, uso de cavalos reais e todo arsenal cênico⁹⁵.

No contexto acadêmico, a utilização do termo performance, dada sua alta popularidade, alcançou principalmente nos últimos anos outras áreas do saber, indo muito além do modelo dramatúrgico do teatro sugerido Erving Goffman, em 1959, para retratar a importância das interações interpessoais em nível microssociológico e qualitativo (BIAL, 2007). Nesta metáfora do teatro como vida real, os personagens (*performers*) são os sujeitos e a vida social é o próprio palco. As representações de si mesmo (*self*) são executadas em variadas circunstâncias, o que o autor chama de performance. Assim como no teatro, busca-se moldar, a partir dos artifícios que dispomos, a impressão que formam a nosso respeito no momento da interação “real”, ou seja, face a face (GOFFMAN, 1967).

Em outras palavras, performance é “(...) toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante”⁹⁶ (GOFFMAN, 1971, p. 26). Portanto, o que interessa nessa interação são as estratégias utilizadas para convencimento de grupo ou indivíduo sobre determinado papel social.

A ligação do conceito com a área da sociologia é frequentemente considerada, visto que a formação de Goffman advém do Departamento de Sociologia da reconhecida Escola de Chicago. Por isso, é interessante frisar a ligação de certos aspectos do teórico com a abordagem do interacionismo simbólico⁹⁷, embora sem desconsiderar a importância que este dá às *estruturas* ou *modelos* que delineam as interações sociais individuais, o que também o liga à corrente teórica do estruturalismo muito mais do que seus colegas etnometodólogos, a exemplo de Hebert Blumer. De acordo com Collins (2009, p. 233-234):

⁹⁵Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/video/2013/apr/05/flashmob-rembrandt-amsterdamshopping-video>>.

⁹⁶ “(...) all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants”.

⁹⁷ No dicionário de sociologia de Oxford, Interacionismo simbólico é uma teoria psicossocial que busca significados por intermédio da interação da vida cotidiana. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref9780199533008-e-2306#>>. Acesso em: 18 set. 2017.

Goffman sempre destacou que a estrutura social vem em primeiro lugar, enquanto a consciência subjetiva é secundária e derivada da primeira; até mesmo sua teoria sobre os modos de apresentação do *self* é essencialmente uma discussão do *self* enquanto um mito moderno segundo o qual as pessoas são obrigadas a representar, e não enquanto uma entidade subjetiva que as pessoas possuem de forma privada.

Esse viés em considerar o agente enquanto produtor pela representação do “eu” também é observado nos campos das artes, da literatura, das ciências sociais, da comunicação e outros, carregado inclusive de uma carga interdisciplinar. Em se tratando de uma Dissertação vinculada à área da Comunicação, é certo que nosso foco recai sobre aspectos comunicativos, sendo o principal a interação comunicativa a partir da performance dos atores sociais.

Admitindo que as interações humanas estão estruturadas no cerne de comportamentos socialmente construídos e necessários de aprovação, estudos performáticos fogem à lógica uníssona das artes performáticas, originárias no teatro, e atingem o nível da auto representação do mundo *real*, “um mundo com excessivo autoconhecimento, reflexivo, obcecado com simulações e teatralizações em todos os aspectos da sua consciência social”⁹⁸ (CARLSON, 2004. p. 6). O autor estadunidense Marvin Carlson, além de apresentar variadas aplicações e usos do termo, também coloca-o em uma posição diversa à vinculação dramaturgica, sugerindo que performance traz não artifício ou ficcionalização e sim, autenticidade.

Em *The presentation of self in everyday life*, uma notória contribuição de Goffman, temos a todo momento o reforço em apreender a vida social como um palco. Sua perspectiva de análise, como já mencionado, trata das representações do eu (*self*) no âmago das relações intersubjetivas. Quando um indivíduo entra em contato com o outro, frente a frente, são formulados nesta apresentação interesses de diversos níveis. O sujeito diante da situação passa consequentemente dois tipos de comunicação ao receptor: aquela que é causada propositalmente e aquela que não é. O primeiro tipo envolve símbolos verbais e características de fácil apreensão enquanto o segundo tipo é envolto de uma escala de ação, inerentes ao *performer* e ao tipo de performance e que

⁹⁸ “(...) a world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspects of its social awareness”.

não se aplica nos símbolos verbais anteriormente reportados (GOFFMAN, 1971, p.14).

Essa cadeia comunicativa tem na interação intersubjetiva a possibilidade de, por meio da performance, transmitir uma mensagem que diz que há de se acreditar naquilo que o sujeito está comunicando. Esta mensagem é organizada com o auxílio de estratégias que irão construir positivamente a imagem que se tem do possuidor da informação. As projeções entre “o que eu sou” e “o que eu quero que as pessoas pensem que sou” são formuladas dentro desse jogo performático, que em nada tem a ver com contar *mentiras* e *verdades* e sim, baseiam-se em formulações ligadas àquilo que pensamos de nós mesmos, pelo reconhecimento que todo e qualquer sujeito desempenha papéis na sociedade. A performance, além de demarcar uma presença no mundo, orienta o sujeito pelo esforço daquilo que este deseja se tornar, e estas aspirações são, não de outra maneira, autênticas.

As artes performáticas remetiam a uma tradição da *avant-garde* artística que emergiu nos anos 1970 e aproximava o teatro, as artes visuais, a música, a dança e a poesia pelo desempenho do corpo humano em ação. Neste sentido, nos referimos à performance, comumente, como um “evento em que um texto dramático é fisicamente desempenhado na frente de uma audiência”⁹⁹ (KENNEDY, 2003. p. 1017). Há a necessidade de sugerir algum tipo de ação, em oposição a uma pintura, que é estática, limite que a *flashmob* holandesa já mencionada tentou suplantar.

Richard Schechner, importante diretor, professor, teórico e fundador do programa dos *Performance Studies*¹⁰⁰ nos Estados Unidos, é responsável por ampliar a relação da “performance para além dos limites restritos do teatro”¹⁰¹ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2007, p.1209) no que tange às junções com outras atividades humanas. Esta abertura, em sentido estético, histórico e narrativo antes pertencentes unicamente ao teatro, foi reforçada fortemente pelo pensamento de Schchner, o que inclusive auxiliou no desenvolvimento de

⁹⁹ “(...) event in which a dramatic text is physically realized before an audience”.

¹⁰⁰ Dentro do campo acadêmico dos estudos da performance, interdisciplinar por natureza, o Departamento de Estudos da Performance da Northwestern University vem se destacando, desde 1984, com pesquisas voltadas para o discurso, a retórica, a interpretação oral e a comunicação, atentando-se para a ação performática da comunicação humana. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2007. p. 45-46).

¹⁰¹ “(...) performance beyond the strict confines of theatre”.

pesquisas posteriores que visavam aproximações com as Ciências Sociais (Goffman), a Linguística (J. Austin) ou a Antropologia (Victor Turner).

Ainda considerando performance como um conceito amplo e multifacetado, a área da Comunicação também é relacionável aos estudos da performance – como esta proposta de investigação – e serve para iniciar ou reforçar discussões importantes. Neste âmbito, a performance se trata, como indica a *International Encyclopedia of Communications* (1989), de um recurso diverso daquele proposto pelas artes performáticas, que tinha como foco a ação humana representada. Mais do que isso, estes procedimentos performáticos também tocam à ação mas de forma comunicativa, enquadrada de uma determinada maneira e pensada para um determinado público. Tem-se o gerenciamento da performance pelo destaque das “dimensões sociais, culturais e estéticas do processo comunicativo”¹⁰² (BAUMAN, 1989, p. 262), visto que a performance configura “um modo de comunicação marcado e destacado esteticamente, enquadrado de uma maneira especial e exibido para uma audiência”¹⁰³ (BAUMAN, 1989, p. 262).

As formulações desse mecanismo performático são de interesse da análise fílmica, em especial no que tange aos processos de produção de sentido por intermédio da mensagem fílmica para compreendemos, por consequência, a Verdade Extática. A performance, então, nos auxilia na abordagem de temas que priorizem desde a interação entre *performer* e recepção; a expressividade transmitida pela performance em razão da experiência performática; as diversas (re)encenações e ensaios repetidos amiúde para alcance de objetivo ou como se dá tanto o conteúdo (mensagem) da performance quanto a absorção deste conteúdo, o que envolve muito da subjetividade do apreciador e do realizador.

Schechner (2006) afirma que toda e qualquer atividade humana pode ser entendida enquanto performance, desde que subentenda que cada uma delas é única e que existem limites para dizer que algo se encaixa na categoria performática, evitando, assim, generalizações. Basicamente, uma performance é vista como tal a partir do momento em que “os contextos histórico e social, a

¹⁰² “(...) highlights the social, cultural, and aesthetic dimensions of the communicative process”

¹⁰³ “(...) an aesthetically marked and highlighted mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience”.

convecção, o uso, a tradição, dizem que é”¹⁰⁴ (SCHECHNER, 2006, p.30). Com isso, assumimos a existência da ação performática dentro do filme a partir do momento em que há encenação, ensaio, treino ou repetição por parte dos personagens a pedido do diretor.

Para além dos exemplos mais diretos em que se legitima uma ação ou interação, como uma peça de teatro, uma apresentação de balé ou uma ópera, subentendem-se, quando a respeito de Goffman e Schchner, que um pai, ao ensinar uma criança a andar de bicicleta ou uma mãe, ao demonstrar para o filho como comer e se portar à mesa, também serão incluídos na categoria de *performers*, uma vez que foi observada a necessidade de repetição e encenação, de sequências pré-estabelecidas nas palavras ou feitos, bem como uma interação ou troca ocorrida no momento do ato. Mais do que colocar elevados níveis de “sinceridade” na performance, a questão se refere às significações retiradas do interior das relações intersubjetivas. Schechner (2006, p.22) chama isto de Comportamento Restaurado (*restored behavior*) ou Comportamento Duas Vezes Vivenciado (*twice-behaved behavior*).

Por acreditar na flexibilidade da performance e no seu caráter interdisciplinar por natureza, um objeto de estudo aberto e constantemente renovado pela resposta de uma perspectiva histórica contemporânea, observamos que esta mesma perspectiva amplia a noção de estética e de comunicação, e sugerimos aqui, por exemplo, uma possibilidade de análise do personagem por uma estética da comunicação performática. Esta proposta se incluiria em um ramo da teoria da Comunicação conhecido como Estética da Comunicação, que reflete acerca das relações entre indivíduos e mídia por uma perspectiva interacionista, em que aspectos da consciência, da vida cotidiana e do sentido são condensados (MARTINO, 2007).

Ainda, devido às novas modalidades de experiências estéticas iniciadas no âmbito das interações comunicativas do dia-a-dia, o campo comunicacional ampliou a noção do vínculo indivíduo/produto midiático (GUIMARÃES, 2006) e finalmente, dada renovação do papel e do valor das artes na Ciência Comunicacional, surgiu o interesse em saber, assim como sugere toda a obra de Lúcia Santaella (2005), “por que as comunicações e as artes estão

¹⁰⁴ “(...) historical and social context, convention, usage, and tradition say it is”.

convergingo?”. Ao estudarmos um artista das imagens, é possível imaginar uma união entre arte fílmica e tecnologia disponível para elaboração da sua linguagem documentária. O cinema documentário é, além de produto midiático, por excelência o instrumento que o Herzog artista utiliza como expressão de sua arte.

Nessa conjuntura, são indicativos os desdobramentos, cada vez mais centrais da performance do cinema documentário, e no caso em questão, queremos compreender a elaboração desta performance pela relação com a paisagem e o personagem dentro da narrativa documentária, processo pelo qual as faculdades interacionais de nível realizador e ator social, ator social e paisagem fílmica, ator social e espectador são apresentadas desde o início do processo e constantemente reconstruídas.

3.2 A (re)encenação de si para a câmera: Performance no documentário

No senso comum, documentário significa tudo aquilo que não é performance. Isto se dá devido à capacidade objetiva da imagem, que descredita em um primeiro momento a possibilidade de reencenação de atores sociais porque falamos de pessoas reais, pessoas que continuarão existindo após o filme e que estão ali para “serem elas mesmas” em frente às câmeras. A expressão “ator de documentário” pode até mesmo soar absurda.

Como vimos, o cinema documentário não deve ser visto como um “espelho da realidade”, e a performance no documentário¹⁰⁵ vem para contribuir com o enfraquecimento desta perspectiva, já que se trata de um fenômeno complexo que faz uso de artifícios, técnicas e sinais como expressões faciais, uso de múltiplas vozes, gestos, postura corporal, movimentos do corpo dentro

¹⁰⁵ Dentro da proposta da performance no documentário, uma referência bastante utilizada, mas que não cabe dentro desta investigação por consideramos ser uma abordagem distinta da proposição de performance indicada por Goffman (1971), é o modo performático de Bill Nichols (2010). Enquanto os filmes performáticos em Nichols enfatizam a subjetivação e as dimensões afetivas e emotivas, diminuindo a intensidade das ordens e imperativos retóricos, em Goffman a performance se dá dentro da ação via interação, então há necessariamente o ativo e direto engajamento do criador da performance. Nessa perspectiva, os documentários de Werner Herzog assemelham-se mais com o modo participativo que comenta Nichols do que propriamente com o modo performático, já que o cineasta claramente assume sua posição narrativa e enfatiza o encontro real com seus personagens, além de que nos documentários participativos, a entrevista representa uma das formas mais habituais de concretizar esse encontro, amplamente utilizada como artifício por Herzog.

do quadro e indicativos variados. Nesse sentido, os documentários analisados nesta proposta se enquadram dentro dessas qualidades performáticas que consideramos intrínsecas ao cinema documentário de Herzog: não faz o estilo observativo “mosca na parede”, mas sim participativo estilo “mosca na sopa”, que vê na encenação da narrativa documentária um meio de potencializar o sentimento de sublime e a verdade herzogiana.

A figura do ator social deve ser entendida como alguém multifacetado que performa a si mesmo, e este personagem pode ser uma versão melhor ou pior do humano existente, em que um recorte da sua singularidade é visado e pensado para um propósito, resultado de negociações prévias com o cineasta. Muito do que pensa o diretor sobre o mundo é então ressaltado nestes filmes, em que não se carece de fidedignidade ou cópia dos encontros reais, ainda que, como em qualquer tipo de documentário, o documentarista tenha a responsabilidade ética sobre o sujeito filmado.

Com isto em mente, é importante frisar a falta de estudos sobre performance aplicadas ao documentário, como aponta Elizabeth Marquis (2009) em sua tese de doutoramento. Acreditamos que isto aconteça porque a ideia de performance partiu inicialmente da dramaturgia e ganhou reforços nas Ciências Sociais com perspectivas goffmanianas, para reflexionar o mundo como teatro e ressaltar as articulações, no nível da interação, dos papéis sociais. Também porque documentários em geral são observados sob óticas pertencentes ao próprio universo do cinema não-ficcional, mas pouco dialogam com práticas performáticas sugeridas pelos estudos performáticos, uma abordagem multidisciplinar que enquadra as especificidades das quais o cinema documentário de Herzog se enquadra.

Como vimos em Goffman e Schchner, este posicionamento trouxe, há algumas décadas, novo fôlego, sendo uma perspectiva pioneira sobre as nuances da “representação do Eu na vida cotidiana”. O modelo schechniano de performance foi além e sugeriu refletir mudanças nos currículos por considerar a consciência de “como a performance é usada na política, medicina, religião, entretenimentos populares, e interações face-a-face habituais”¹⁰⁶ (BIAL, 2007. p. 8).

¹⁰⁶ “(...) how performance is used in politics, medicine, religion, popular entertainments, and ordinary face-to-face interactions”.

Outros exemplos podem ser elucidados, como em Holzman e Lock (2010) e o termo *ZPD performática*, uma reflexão sobre o ato mútuo de brincar e se desenvolver nas crianças. Fazendo analogia ao conceito vygotskiano de *Zona de Desenvolvimento Proximal (ZPD)*, os autores desenvolveram um raciocínio sobre a importância da infância no desenvolvimento da criança na primeira infância, por se tratar de uma fase da vida em que a construção da linguagem (e todos os recursos simbólicos) ainda está se estruturando e criando sentido. Por mais que não tenha esse acervo, a criança pode “falar” na medida que imita seus pais e outros adultos emitindo sons diversos.

Além dos estudos de Linguística, que também recebeu enorme contribuição do filósofo da linguagem J. L. Austin (1911 - 1960) em constituição da *teoria dos atos de fala* pelo potencial performático, podemos mencionar o antropólogo Victor Turner e sua obra *Antropologia da performance*, que também trouxe ganhos para uma área relacionada com o entender da performance na consideração das identidades pessoais originadas pelos não-atores.

No Brasil, um dos estudos que vem se destacando desde 1995 é o do grupo de trabalho do professor da UnB (Universidade de Brasília) João Gabriel L. C. Teixeira, coordenador do Transe¹⁰⁷ - Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. O objetivo do laboratório é o de desenvolver pesquisas voltadas para a área da performance, principalmente no que tange às intersecções com as Ciências Sociais e as Artes.

Segundo Teixeira (1996), quando realizou, ainda em 1995, o I Seminário Nacional sobre Performance, Performáticos e Sociedade na universidade, trouxe para a discussão uma série de seminários e debates de artistas performáticos, uma vez que junto aos estudiosos, são eles os grandes responsáveis pela compreensão daquilo que se chama de linguagem performática. O Laboratório segue como referência para a compreensão das artes performáticas no país, seja pelo seu contexto nacional, seja pelas suas diretrizes. Em consonância, podemos citar a consolidação do campo de estudos da performance.

No livro dedicado ao assunto, *The Performance Studies Reader* (2007), vemos porém apenas um exemplo de proposta voltada para filmes e entretenimento, ligando-os à sensação de escapismo que o espectador recebe

¹⁰⁷ Website do Transe está disponível em: <http://transe.unb.br/>.

no momento em frente à tela, uma fantasia considerada pela audiência que tira do âmbito das narrativas as soluções esperadas na cotidianidade, por transposição do dispositivo para a vida real (GABLER, 1998).

Apesar dos desdobramentos, há ainda muito o que se explorar dentro dos estudos performáticos. Aproveitando-nos do caráter intrínseco indisciplinar, propomos novas asserções que envolvam a natureza do cinema não-ficcional e da performance, uma ideia benéfica para os documentários analisados, já que funcionam como instrumentos de práticas artísticas e comunicativas contemporâneas e de meio de articulação dos papéis sociais.

Goffman (1971) não se referia ao cinema nem ao audiovisual quando constituiu este raciocínio, mas seus termos *personal front* (fachada pessoal) e *face-work* (preservação da fachada) suportam, de igual forma, elementos com base de representação discursiva e imagética, para citar alguns. O primeiro subentende “itens de um equipamento expressivo de tipo padrão intencionalmente ou involuntariamente empregado pelo indivíduo durante sua performance”¹⁰⁸ (GOFFMAN, 1971. p. 32). O segundo é referente aos mecanismos pelos quais o indivíduo faz uso para salvaguardar sua (auto) imagem, tanto para si quanto para os outros.

Estas e outras assertivas são necessárias no estudo do personagem não-ficcional em razão de que, somado às intencionalidades do realizador, é por portar-se desta maneira diante dos outros que se geram as sensações experimentadas do lado de quem recebe a mensagem – inclusive de nível emocional – mediante troca (ou aprovação social). Os atores sociais acabam por tornar-se responsáveis deste sistema signifiicante, utilizando vários artifícios desde a utilização da voz até a postura corporal diante da câmera. A fachada pessoal é tão expressiva nesses indivíduos que podemos conhecer melhor seus aspectos históricos, sociais, culturais, geográficos e culturais. Goffman (1971) deixa claro que o sujeito carrega a fachada consigo em toda e qualquer performance que este se propôs a executar, mas que de maneira alguma este conjunto de atributos fazem das performances iguais. O desenvolvimento desta identidade do eu diante do outro muda constantemente, não é perdurável.

¹⁰⁸“(...) items of expressive equipment of a standard kind intentionally or unwittingly employed by the individual during his performance”.

Substancialmente, tanto a fachada quanto a preservação da fachada se aplicam às narrativas midiáticas audiovisuais e mais especificadamente aos documentários, na medida em que existe interação e negociação face a face entre performático e produtor, igualmente como no momento de encontro interpessoal sugerido por Goffman, com ressalva que este encontro reflete e atinge um terceiro nível de interação, a audiência. Além disso, a preservação da fachada é sintomática neste envolvimento porque é centrada no empenho do indivíduo em manter todo seu equipamento expressivo de acordo com o que se espera dele, um comportamento exemplar, coerente, e que embora exija muita energia, o performer tende a receber em retorno, aceitação (GOFFMAN, 1967).

Isto é particularmente importante quando falamos de espectador. Estes comportamentos intensamente endereçam o olhar no sentido social que “o indivíduo de porte ‘bom’ ou ‘apropriado’ demonstra atributos como: discrição e sinceridade; modéstia em afirmações sobre o eu; espírito esportivo; controle sobre suas emoções, apetites e desejos; aprumo sob pressão; e assim por diante”¹⁰⁹ (GOFFMAN, 1967, p. 77).

Em geral, a apresentação preparada do eu (self) diante dos outros pode ser intitulada performance e esta mesma situação dentro do quadro pode ser nomeada como performance documentária, mas ainda assim geram muitos questionamentos e confusões, por exemplo, sobre sua validade, seus limites, sua autenticidade. A performance do teatro difere-se da performance do documentário devido, além da diferença de linguagem, ao tratamento representacional de seres humanos reais na não-ficção, de forma que cada um destes seres responda aos estímulos performáticos de maneira ímpar. Sua postura e performance de si diante do mundo, no cotidiano, no consultório do dentista, na casa de parentes, no encontro com amigos muda rotinadamente, o que não seria diferente do *modus operandi* para com o aparato cinematográfico.

O problema quanto à expectativa do espectador de documentário está na crença de que aquele conteúdo apresentado, inspirador, emocional, educativo, poético, é real, e os personagens, por serem atores sociais do filme,

¹⁰⁹ “the “well” or “properly” demeaned individual displays such attributes as: discretion and sincerity; modesty in claims regarding self; sportsmanship; command of speech and physical movements; self-control over his emotions, his appetites, and his desires; poise under pressure; and so forth”.

ao mesmo tempo em que são pessoas existentes no mundo histórico, não performam, não encenam, mas sim apresentam fragmentos de discursos da realidade porque o que está em cheque é a interioridade de cada um, histórias de teor privado, e não é concebível que lhes falte genuinidade. “Em documentários, esperamos que os atores sociais se apresentem neste sentido, e não que atuem o papel de personagem da invenção do diretor, mesmo se o ato da filmagem tenha uma influência definitiva sobre a forma como eles apresentam a si mesmos”¹¹⁰ (NICHOLS, 2010, p.9).

Performance, como pode se perceber, tem uma contribuição significativa nas asserções do filme, orientando a constituição do desenho destes enunciados sobre o mundo. O objeto documentário se adequa nesta assertiva porque se tem a clara intenção de passar uma mensagem ao espectador, com um acordo e cenário específico, por um personagem. A performance no documentário transforma-se em um transmissor poderoso de expressão emotiva.

A maior parte desta emoção vem da encenação dos atores sociais dos documentários, que através de técnicas advindas do cinema ficcional, como ensaios, *takes*, refilmagem, continuidade, equipes, conseguem melhor se expressar em cena. Muitos desses atores intencionalmente precisam encenar a si mesmos (self), mas esta encenação sempre se associa com efeitos de visibilidade buscados pelo documentarista, isto é, as maneiras pelas quais o conteúdo é apresentado, os elementos fílmicos são dispostos em cena, os personagens são escolhidos, etc.

Muito se cobra sobre a questão da naturalidade nesse tipo de obra fílmica por tratar de questionamentos voltados para o mundo histórico, uma forma de contar uma história que deve ser próxima do público e gerar identificação. Segundo Thomas Waugh (2011, P.76), o “agir naturalmente” em frente às câmeras deriva de três tipos de performance no documentário: O primeiro deles refere-se à *performance representacional*, emprestada do cinema ficcional com proibição do “olhar para a câmera” no momento de atuar. Este tipo de performance torna a câmera “invisível” e busca uma naturalidade sem a quebra da quarta parede.

¹¹⁰ “(...) Documentaries, we expect social actors to present themselves in this sense, not perform the role of a character of the filmmaker’s devising, even if the act of filming has a definite influence on how they present themselves”.

Minimalismo: um documentário sobre as coisas importantes (2016) vai ao encontro do exemplo de performance representacional pela forma de introduzir o conceito de minimalismo com o olhar dos atores sociais que compactuam com esta ideia. O estilo representacional atua no momento em que “os atores sociais performam a vida cotidiana representacionalmente”¹¹¹ (WAUGH, 2011, p.82), isto é, sem quebrar a quarta parede para endereçar ativamente o espectador.

FIGURA 6 - FOTOGRAMAS DE MINIMALISMO,
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS COISAS IMPORTANTES (2016)



Entrevista representacional



Atividades cotidianas representacionais

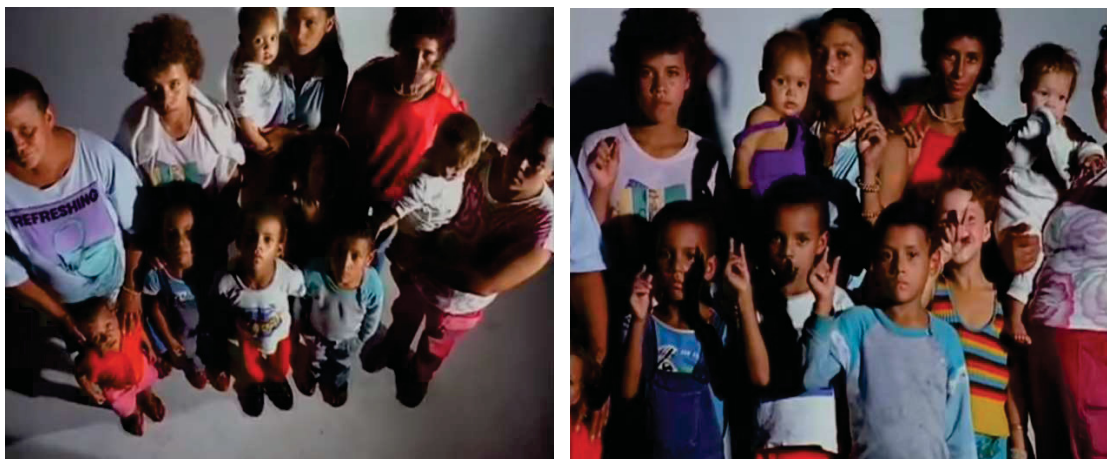
O segundo deles refere-se à *performance presentacional*, em que há a quebra da quarta parede e os atores diretamente olham para a câmera, maneira esta emprestada da fotografia em que o endereçamento é visível. Exemplo de performance presentacional é observada no curta-documentário brasileiro *Ilha das flores* (1989), escrito e dirigido por Jorge Furtado em que “os atores sociais performam a vida cotidiana presentacionalmente”¹¹² (WAUGH, 2011, p.82). Para além do discurso técnico-científico do percurso do tomate da colheita até o lixo, o diretor é irônico, “brinca” e direciona o espectador em uma construção narrativa estruturada pela repetição, mas que, ao deixar claro nas primeiras imagens do filme que: *este não é um filme de ficção*, seguido de *existe um lugar chamado Ilha das Flores*, desconcerta a audiência pela intensidade do olhar dos

¹¹¹ “Social actors perform daily lives, representationally”. WAUGH, Thomas. Acting to play oneself: Notes on performance in documentary.

¹¹² “Social actors perform daily life presentationally”.

moradores da Ilha das Flores concretizada pela força do discurso verossímil de uma realidade cruel apresentada nas cenas finais .

FIGURA 7 - FOTOGRAMAS DE ILHA DAS FLORES (1989)



Performance presentacional

Há ainda a *performance híbrida*, que faz uso dos dois modelos anteriores. *Far from Poland* (1984) utiliza de técnicas como a autobiografia semi-ficcional, improvisações, cenas de arquivo e encenações profissionais e não profissionais nas entrevistas para apresentar a história por trás do Sindicato Autônomo *Solidarność* (Solidariedade). Este sindicato utilizava de resistência civil não-violenta para lutar pelos direitos dos trabalhadores e buscar mudança social na Polônia.

FIGURA 8 - FOTOGRAMAS DE FAR FROM POLAND (1984)



Cena de arquivo



Entrevista encenada

Em todos os casos citados, almeja-se o alcance da experiência sensível pela ligação estética, narrativa e social, em que a representação da realidade é a base criativa. Há uma lógica por trás destes personagens, isto é, uma variada gama de exposição, indo desde a improvisação, espontaneidade, encenação consciente, até aos ensaios e reencenações, artifícios utilizados dentro da ação narrativa para se transformarem em performances comunicativas. Essas performances não atuam sozinhas, elas envolvem significados pré-determinados pelo cineasta “que transmitem informações para um público somente depois de serem filtradas através da mídia fílmica e através de convenções documentais específicas”¹¹³ (MARQUIS, 2013, p. 46-47).

A nível interno indivíduo-personagem, Elizabeth Marquis (2013, p. 46-47) argumenta que apesar da presença da câmera e das constantes influências do diretor, “(...) performers de documentário (assim como todos os indivíduos expressivos) podem nem sempre buscar com suas ações ter efeitos particulares e implicações; os efeitos, entretanto, não são menos potentes por conta disto”¹¹⁴. Este fazer-se diante da câmera pelo desempenho de um papel e pela expressão individual traz abertura às categorizações e é reforçado com o que Goffman (1971, p.63) pontua sobre a singularidade da performance: os indivíduos são ímpares e o estilo e técnica de apresentação e recepção do público se renovam a cada momento.

Não existe uma performance que seja igual a outra nem tampouco uma mecanicidade nestas ações. Performances podem dar errado, desenvolvem-se alheias a ideia original de interação, ou serem recebidas de forma indesejada, pois são mutáveis e delicadas. “Em outras palavras, devemos estar preparados para entender que a impressão da realidade promovida por uma performance é uma coisa delicada e frágil que pode ser quebrada por percalços muito menores”¹¹⁵ (GOFFMAN, 1971, p.63).

Ainda que individual (fachada pessoal), a performance de atores e não-atores no documentário difere principalmente pela consideração ao papel que se

¹¹³ “(...) that convey information to an audience only after being filtered through the filmic medium and through specific documentary conventions”.

¹¹⁴ “(...) documentary performers (like all expressive individuals) may not always *mean* for their actions to have particular effects and implications; the effects, however, are no less potent for this fact”.

¹¹⁵ “We must be prepared to see that the impression of reality fostered by a performance is a delicate, fragile thing that can be shattered by very minor mishaps”.

está desempenhando, basicamente como uma reflexão acerca daquela encenação representar outra pessoa ou ela própria. No final, a audiência irá julgar um *personagem de verdade* pelas pistas deixadas pela força do discurso e da ação dentro da performance documentária (WINSTON, 2017). Presentacionais, representacionais ou híbridas, estas encenações são representações autênticas do ser e buscam contribuir com uma visão sobre o mundo. Optando por aspectos ficcionalizantes ou por práticas mais ensaísticas e experimentais, estes indivíduos não são puramente inventados, são pilares participantes do mundo histórico, que comunicam com uma audiência através da ação dentro da estrutura fílmica documentária.

Empreender processos comunicativos nesta reflexão, isto é, considerar as “implicações desses elementos fundamentais de auto-apresentação como principal meio de abordar e discutir os assuntos documentais de trabalho comunicativo”¹¹⁶ (MARQUIS, 2013, p. 49) contribui na assimilação destas performances também a partir dos mecanismos mais cotidianos e primários da comunicabilidade dada pela inter-relação, e não simplesmente pelas mensagens fílmicas imaginadas pelos idealizadores. Este processo aproxima os conceitos de Goffman utilizados até aqui em consonância com a leitura que se faz do filme e afeta a forma de exposição da representação.

Por fim, é por esta linha de raciocínio que compreendemos e categorizamos as esferas pertencentes ao conceito de performance documentária: Baseia-se no uso de estilização, assume características ficcionalizantes e experimentais, pode incluir encenações dos atores sociais, narração, imagens de arquivo, quebra da quarta parede e ainda que devedora da ética e das asserções pertencentes ao mundo histórico perpassadas pela própria natureza deste tipo de filme, utiliza criativamente este material para representar a realidade e contar uma história.

¹¹⁶ “(...) implications of these foundational elements of self-presentation as a primary means of approaching and discussing the documentary subject's communicative work”.

3.3 Quanta estilização necessita a verdade? Performance em Werner Herzog

O cinema de Werner Herzog é verdade vinte e quatro quadros por segundo, parafraseando Jean-Luc Godard. Por intermédio do corpo humano e em ação, a performance se coloca à disposição das imagens para tecer experiências intersubjetivas. Tal qual outros documentaristas, Herzog seleciona elementos fílmicos que compõem cenas das performances que serão gravadas, e posteriormente, as edita ponderando a transmissão do texto fílmico e do alcance do público. O constantemente mencionado conceito de Verdade Extática herzogiano é assumidamente performático na medida em que sua representação na tela faz uso de artifícios que envolvem atores sociais e paisagens exóticas via estilização. Isso em mente, como por exemplo a utilização de gestos, expressões corporais, objetos de cena, técnicas, efeitos de câmera, banda sonora entre outros, configuram elementos de ação dramática e transformam-se em performance?

Partindo do pressuposto da existência de um convincente e intuitivo *Autorenkino*, fruto do amadurecimento de Herzog enquanto diretor, sabemos que sua obra faz voz à “um artista obsessivo, que volta sempre aos mesmos temas e motivos, como se fossem a condição indispensável de seu cinema” (NAGIB, 1991, p. 171). Nessas condições o diretor assume o papel de facilitador criativo da encenação do performer, e há nessa relação elevados graus de responsabilidade. Como aponta Waugh (2011, p.83):

O poder do cineasta é tamanho que, no fim das contas, nenhuma estratégia é garantia automática do processo colaborativo. Mesmo a mais produtiva e colaborativa performance está sujeita a abuso ético na sala de edição ou no contexto de exibição. Em último caso, a responsabilidade criativa e política do artista é claramente a garantia final contra abusos políticos e éticos¹¹⁷.

Nos recursos que emprega, a atenção se volta para corporeidade da ação em circunstâncias limítrofes, e o acordo estabelecido com os atores parte de um encadeamento corriqueiro de negociações, ou seja, uma resolução

¹¹⁷ “The power of the filmmaker is such that ultimately no strategy is the automatic guarantee of collaborative process. Even the most presentational, collaborative performance is subject to ethical abuse in the editing room or exhibition context. Ultimately, the creative and political accountability of the artist is clearly the final guarantor against political and ethical abuses”.

acerca do contexto, limites e conciliações da performance aos olhos do diretor, mas que são confrontadas pelas representações do eu. Neste embate, tudo que ultrapassa as fronteiras da representação transforma-se em um questionamento de nível moral ou ético por parte do realizador, já que a performance puramente é mais uma adaptação flexível do que uma projeção alheia ao *self*.

Valendo-nos do pressuposto de que o corpo é também comunicação e, portanto, há um *corpo comunicativo*, como categorizam Villaça & Góes (1998), este elemento no cinema de Herzog vai ao encontro com a ideia de interação goffmaniana, em que as diferenças proporcionam novos encontros e não separações, estranhamentos. Os corpos comunicativos dos personagens em Herzog lidam constantemente com equipe e direção e justamente por possuírem expressividade e subjetividade própria, são objetos centrais deste encontro. O corpo do personagem fala, percebe e expressa asserções sobre o mundo, isto é, possui linguagem e expressividade própria denotada de sentido.

Além da intencionalidade do discurso, a performance vai recorrer aos signos não verbais por se comunicar corporalmente, estratégia poderosa de artefato interativo. No caso do cinema herzogiano, estas nuances comunicativas são observadas pelo domínio espacial dentro do quadro (capacidade de explorar todos os lugares), pelo gestual (capacidade de fazer movimentos para realizar algo intencional ou relacionar-se com objetos) e pela postura (capacidade de gerir os movimentos corpóreos a ponto de passar uma mensagem). Estes recursos atingem o receptor e o endereçam por uma conversa não-oral.

Nesse contexto, a perspectiva das *inervações* trazida por Glusberg (2003) faz sentido porque pensa o corpo pela máxima potencialidade que este oferece, e acreditamos que Herzog, por saber da importância da corporeidade para o trabalho do performer, procura exatamente por isto: explorar as qualidades absolutas do corpo em cena, pensamento que mergulha no êxtase que procura pela tentativa de tirar o corpo da normalidade e elevá-lo acima da natureza, momento em que este “vai pra fora de si mesmo”.

A estilização da verdade, já admitida em entrevistas, pode ser lida abertamente enquanto produto desses acordos. Porém, o emprego de manipulações, controles e truques constantes corroboram com a autenticidade das aparências e em nada diminuem as significações do mundo histórico

apresentadas no filme. No documentário, o performer pode ter mais controle da performance, mas no caso de Herzog isto pouco acontece, visto que a constante presença de *voz over* em primeira pessoa reforça sua intencionalidade e até mesmo autoridade fílmica, uma estratégia utilizada para impulsionar o filme pela sua instância individual e autobiográfica. Ainda com Waugh (2011, p.91), “Me parece que o formato em primeira pessoa frequentemente limita o documentário à fase exploratória e enquadra-se no nível de evasão política, empirismo desconcertante e flutuação moral ou metafísica individual”¹¹⁸.

Nesta acepção, Brititte Peucker (2012, p.41) salienta que “a identidade autoral de Herzog é performativa no sentido de ser uma atuação: a identidade é performada e sua performance é a criação de identidade”¹¹⁹. Ao utilizar o exemplo do filme *O grande Êxtase do Entalhador Steiner*, a autora parte do princípio de que a *voice-over* em Herzog apresenta o êxtase experienciado por Walter Steiner ao saltar grandes alturas com os esquis nos pés – voar é disposição natural como o andar – e é ao mesmo tempo uma reafirmação do seu próprio trabalho cinematográfico, concretizado na ideia de Verdade Extática. Portanto, a importância da revalidação da sua identidade autoral é também pressuposto performático.

O discurso da autenticidade na filmografia herzoguiana torna válida a combinação do posicionamento do diretor, da narrativa, do ator social, da paisagem e de elementos ficcionais em benefício de uma projeção identitária maior, *leitmotiv* por trás de todos os seus filmes. A subjetividade acerca de como este esquema é construído ultrapassa o registro e o aparato cinematográfico, em que assunto do documentário e documentarista carregam a mesma visão visionária do mundo, em uma capacidade expressiva de sentido físico, místico ou psicológico.

Em certa altura do livro *Conquista do Inútil* (2013, p.141), o diretor comenta que ele próprio poderia representar Fitzcarraldo, “já que a minha

¹¹⁸“It seems to me that the first-person format too often limits documentary to the exploratory phase and pegs it at the level of political evasion, bewildering empiricism, and individual moral or metaphysical floundering”.

¹¹⁹“Herzog’s authorial identity is performative in the sense of being an acting-out: identity is performed and its performance is identity-creating”.

empreitada e a do personagem haviam se tornado idênticas”¹²⁰. As estratégias auto-reflexivas são substantivas quer sejam nas ficções quer sejam nos documentários, o que sugere aspectos autobiográficos em vários de seus filmes.

O caso de Klaus Kinski, ator protagonista de Fitzcarraldo e de outros cinco filmes ficcionais em colaboração com Werner Herzog, deve ser visto mais microscopicamente quando se trata da relação com o diretor e das performances envolvidas nesse processo. Arriscamos dizer que os papéis mais marcantes da carreira de Kinski foram justamente advindos destas parcerias. A performance nestas produções ocorria até mesmo fora do contexto do filme justamente pela correlação extremamente conturbada existente entre o ator e o diretor e entre o ator e a equipe. Esta convivência e amizade pouco usual de Herzog e Kinski foi mostrada no documentário *Meu melhor Inimigo* (1999), em que lampejos da personalidade do ator são expostos.

FIGURA 9 – FOTOGRAMA DE BURDEN OF DREAMS (1982)



Se Herzog é visto como um diretor ousado, autêntico, aventureiro, chamado por muitos de maluco por constantemente colocar a si mesmo e a sua equipe em risco, Kinski era um furacão. Conhecemos, a partir de entrevistas, *making of*, outros documentários e diários de gravações publicados, alguns casos sintomáticos que fazem de Kinski um eterno performático, seja na frente ou atrás das câmeras. Mas performático não no sentido de desenvolver-se em um papel de um personagem cinematográfico escrito para ele, mas no sentido

¹²⁰ Livro diário do diretor Werner Herzog a respeito dos dias de produção do filme Fitzcarraldo (entre 1979 -1981). Relatos que apresentam a experiência de eterno conflito do cineasta com o ator Klaus Kinski, que atuou no papel do personagem Fitzcarraldo.

goffmaniano de representar a si mesmo pela interação, reforçando constantemente sua fachada pessoal (*personal front*) para legitimar diante de todos a sua figura complicada, inconstante e raivosa no ambiente de gravação, em equilíbrio com os preceitos sobre o que se esperar de um trabalho conjunto com este ator e o que ele próprio já prepara e carrega de antemão para estas colaborações.

Percebemos que o jogo performático de Kinski atinge Herzog proporcionalmente e se configura também em uma espécie de performance do discurso. O diretor “entra na dança”, por saber que “ataques de fúria são mini instâncias da performance de Kinski”¹²¹ (DUERFAHRD, 2012. p. 30), e traz uma resposta e ação à altura, confirmando o espetáculo. Reutiliza dessa explosão, sistemas de ações dramáticas dentro da tomada. Parece-nos que as agitações do ator e a ligação entre os dois corroboram com a imagem de Herzog na mídia, uma imagem que insiste em manter, mesmo vários anos após a morte de Klaus Kinski.

FIGURA 10 - FOTOGRAMA DE FITZCARRALDO (1982)



Exemplo de performance de Klaus Kinski

O estreitamento observado pelos limites de liberdade pela performance do personagem-ator em Herzog, de como esta performance reforça a autenticidade procurada por ele e como o insere mais facilmente na narrativa

¹²¹ “Tantrums are mini instantiations of Kinski’s performance”.

pela auto-referenciação é reafirmada com aquilo que Bill Nichols (1991, p.47) chama de “inerentemente estrutura hierárquica”¹²².

Essa característica é aplicada em entrevistas e conduz o discurso do ator social de maneira a impedir a liberdade da fala e do “meramente ser” diante da câmera. Em vez disso, há um campo de limitação oral em que todos os inseridos dentro e fora do quadro devem compartilhar (também acessa a voz *over* e qualquer comentário extracampo). Este comportamento, ainda que em maior ou menor grau, molda as entrevistas para inserir determinada mensagem e ocorre em todos os documentários participativos, não apenas nos herzoguianos.

Paralelo ao universo do personagem, do espaço e do tempo fílmicos, existe outro elemento referente à audiência do qual a performance faz proveito. Essa indexicalidade é sintomática ao campo performático como um todo porque exerce influência em quem assiste e observa a performance e produz em retorno significados e efeitos específicos retirados do instante de interação. Herzog não se abstém desta conjuntura e tenta legitimar tanto seus filmes como sua própria figura diante do público ancorando-a no mundo histórico próprio do documentário, ou melhor dizendo, “traços metonímicos de um self autobiográfico estão espalhados por todo seu corpo imagético, abrangendo uma grande variedade de filmes, gêneros, figuras e contextos”¹²³ (AMES, 2012. p. 217).

Ames (2012) é categórico em dizer que esta busca por legitimação em Herzog é resultado da sempre presente tentativa de diferenciação do seu trabalho e ponto de vista em relação aos outros documentaristas como reforço da própria identidade, o que também é visto como uma performance. Com o passar dos anos, a presença de corpo e voz ficou mais marcada e o direcionamento que se pretende com a audiência também. Entretanto, Gabriel Tonelo (2012, p.4) comenta que apesar desta presença marcada, “(...) não é algo *pressuposto* pelo diretor à ocasião da filmagem de determinado documentário, mas uma característica que se adéqua a cada caso, a cada situação”.

A critérios de comparação, quando esmiuçamos seu primeiro longa-metragem ficcional, *Sinais de vida* (1968), inexistiu uma postura fixa do diretor

¹²² “Inherently hierarchical structure”.

¹²³ “Metonymic traces of an autobiographical self are spread out across his entire body of images, spanning a wide diversity of films, genres, figures, and contexts”.

em relação à linguagem ou demarcação identitária (em tese é uma ficção, mas algumas características assemelham-se ao documentário e remodelam as asserções). No caso de um dos seus mais recentes documentários, *Into the Inferno* (2016), é marcante a participação direta do diretor na construção da narrativa, através do uso de voz e corpo, com intuito de delinear, diferenciar ou revisitar como já comentado, tanto sua identidade quanto sua autoria.

Um dos mecanismos performáticos mais frequentemente empregado por Herzog é a utilização de reencenações, reconstruções, repetições e ensaios, mais presentes nas últimas décadas como suas constantes revisitações do próprio trabalho fílmico, na tentativa de também redescobrir seu público.

A título de exemplificação acerca de como este elemento é representado nos documentários do diretor, *O pequeno Dieter precisa voar* (1997) é caso análogo. Dieter Dengler foi um piloto naval estadunidense e atuou durante a Guerra do Vietnã, tornando-se prisioneiro dos Vietcongs durante 136 dias. Conseguiu fugir e tornou-se o único piloto americano nesta situação a sobreviver. De maneira estilizada, Herzog busca levar o espectador aos locais de captura e consequentemente de fuga, por isso a necessidade de reconstrução, e por tentar recompor a experiência de terror que Dengler teve que suportar, repete as cenas e ensaia com o protagonista até ficar satisfeito.

Por vezes o ator social, ao representar a si mesmo, se distraia e não atingia o ponto em que Herzog almejava. Por conta disso, o cineasta escreveu, ensaiou, e orquestrou todas as cenas que, a seu ver, traziam verdade e davam vida ao personagem, o que Schechner chamaria de comportamentos restaurados (*restored behavior*). Persistente, advertiu que existiram cenas que foram reencenadas pelo menos cinco vezes até que saíssem certas (CRONIN; HERZOG, 2014).

Uma destas cenas remetia a ideia singela de abrir e fechar portas da casa e do carro, repetidamente, em referência ao comentário do personagem a experiência que teve na floresta durante o período que passou como prisioneiro e fugitivo, a pura e simples apreciação em abrir e fechar portas em qualquer lugar que esteja. Este ato pode parecer desimportante, mas por dirigir tão precisamente aos anseios do protagonista, carrega um senso em serviço da verdade, mesmo que este senso seja ensaiado, repetido.

A performance herzoguiana vai se verificar também nas entrevistas públicas que, utilizadas em tese para promover filmes em lançamento, são percebidas por Ames como artifícios de auto-referenciação. O autor analisa as mais de oitocentas entrevistas dadas durante a carreira de Herzog e observa a insistência e padrão discursivo pela repetição de palavras, de linguagem e de postura, uma vez que, segundo o pesquisador (2014, p.9), “a entrevista sempre foi o gênero favorito de Herzog”¹²⁴.

Essas entrevistas se dão em mídias diversas, a exemplo de filmes, televisão, rádio, internet, livros e apesar de propor novos argumentos acerca de uma nova película, a audiência insiste que ele retorne aos velhos temas, padronizando tanto o conteúdo das conversações quanto a performance exercida por ele há anos, como a exposição oral *da* Verdade Extática, da ética, do uso da música e da paisagem no seu trabalho, da relação conturbada com Klaus Kinski, da falta de identificação com o resto da Alemanha, do reforço da sua identidade bávara, entre outros. Portanto, a forma de exposição mudou, mas o conteúdo é sempre revisitado.

Muito se tem escrito da vida do diretor, mas quando se fala de performance, estas estratégias de repetição ao longo do tempo exercem função de reflexão de gerenciamento da sua imagem pública pela necessidade do que Goffman denominou de preservação da fachada (*face-work*). Tal qual seus personagens performativos, há um modelo normativo a ser desenhado. “Nós descobrimos a dinâmica da sua performance – roteirizando, ensaiando, atuando, citando, fabricando, transformando, e improvisando – que nós geralmente associamos com o método herzogiano de filmagem”¹²⁵ (AMES, 2014, p.11), componentes estilizados necessários para representar a verdade.

Certamente o *modus operandi* deste acervo performático é inerente ao diretor que, ainda com alguns constructos emprestados de outros cineastas, em nada descredita sua autoria, uma vez que o espectador mais próximo do seu trabalho, em geral, sabe o que esperar de um filme de Werner Herzog pois está acostumado à sua temática e estilística. Em conjunto, o uso de trilha musical

¹²⁴ “(...) the interview has always been Herzog’s best genre”.

¹²⁵ “We discover the dynamics of performance— scripting, rehearsal, staging, citation, fabrication, transformation, and improvisation— that we usually associate with Herzog’s method of filmmaking”.

não-diegética, narração em primeira pessoa, presença dentro do quadro, entrevistas encenadas e cenas de arquivo são elementos frequentemente utilizados na obra deste cineasta. A partir do momento em que se encontra um padrão, e por mais que não óbvio, há a repetição criativa destes elementos.

Olhar para a performance na expansiva filmografia herzogiana corrobora com estudos mais voltados para aproximar o universo performático do universo não-ficcional. Por ser significativa a partilha de comportamentos restaurados (*restored behaviour*) representados em cena, a incluir não apenas os aspectos calculados como atuar, roteirizar, apresentar-se diretamente para uma câmera pela presença de corpo e voz, “mas também um vasto alcance de eventos especiais e ordinários, ações, hábitos, práticas, e movimentos, constituindo muito do que a realidade do filme documentário alegaria representar”¹²⁶ (AMES, 2012, p.267). Como ponto de reflexão dos termos herzogianos visitados, discutir, no âmbito do cinema documentário, um paralelo dos filmes com a importância da subjetividade, da corporeidade e principalmente da performance como circunstância estruturante da verdade é válida para outras filmografias de autor e para diversidade existente de novas mídias, formatos e plataformas.

Compreendido tudo isto, com o reforço do percurso destes três capítulos, tentaremos avançar em certas considerações e mostrar evidências empíricas da performance dos personagens herzogianos nos filmes *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984). Como tem sido exposto ao longo da Dissertação, a ótica dos personagens pela sua inter-relação com a natureza é ponto central. A análise seguirá o viés da imagem e do som (cinematográfica), visando desmembramento das obras fílmicas pela descrição e interpretação de sequências previamente escolhidas, a fim de apresentar ao leitor as estratégias que tanto Herzog quanto os atores sociais fazem uso para exercer práticas performáticas, suscitando em momentos de alcance do êxtase da verdade.

¹²⁶ . “(...)but also a vast range of ordinary and special events, actions, habits, practices, and movements, constituting much of the reality that documentary film would claim to represent”.

4. METODOLOGIA E ESTRATÉGIAS EMPÍRICAS: *MISE-EN-SCÈNE* DOCUMENTÁRIA PELA ÓTICA DA PERFORMANCE

4.1 Análise fílmica

A estratégia utilizada para trabalhar com os documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984) é a análise fílmica, “(...) uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos de um filme” (AUMONT; MARIE, 2004. p.14). Optou-se por esta metodologia devido ao formato do objeto (documentários).

Assim como menciona Aumont e Marie (2004), é possível ao analista no exercício de sua função, diferentemente da atividade do crítico de cinema¹²⁷, distanciar-se do objeto referido de tal maneira que exista espaço para o refletir crítico e justificado, já que o leitor tende a compreender cada uma das etapas do caminho percorrido pelo analista graças a um rigor metodológico.

Mais especificadamente, a análise é pautada pelo viés da imagem e do som. Este tipo de análise, segundo Aumont e Marie (2004, p.163), é baseada em dados visuais e sonoros (por conta disto, cinematográfica e icônica) e vinculada “às manifestações visíveis das estruturas narrativas”. Portanto, seria complicado analisar apenas imagens e sons de maneira desvinculada da narratividade de sua obra, o que torna a narrativa pressuposto analítico.

Considerando que não há método universal de análise para a banda imagética e sonora e privilegiando a *mise-en-scène* existente na interação performática entre dois elementos fílmicos fundamentais nesta proposta já mencionados: a paisagem e o personagem, averiguamos destarte, como afirma Manuela Penafria (2009, p.7), “o modo como o realizador concebe o cinema”.

A escolha pela análise fílmica cinematográfica se deu, principalmente, por dois motivos: Primeiro, porque o prisma central desta Dissertação é o uso da performance como desdobramento da Verdade Extática, uma reflexão sobre o fazer fílmico. Segundo, porque estamos a falar de *mise-en-scène*¹²⁸, isto é, a

¹²⁷ Aumont e Marie (2004, p.12-14) salientam que a função principal da crítica é informar, avaliar e promover, enquanto que a análise não se detém a distribuição, sendo livre para escolher filmes acrônicos. Não apenas, o crítico está sujeito ao juízo da apreciação, enquanto o analista deve produzir conhecimento.

¹²⁸ Segundo Jacques Aumont, a problemática em volta do termo *mise en scène* estar em, “(...) conforme os humores, entrar aí tanto certas etapas da adaptação do texto – a tipagem, o cenário, o figurino, a figura dos lugares – quanto a “composição dramática”, a maneira de conjugar, de

cena, o espaço cênico, e tudo aquilo que será enquadrado pela câmera (fortemente entra neste cálculo a utilização do cenário [paisagem] e do protagonista [personagem]). Por último, porque consideramos o contexto performativo personagem-diretor.

Ainda, se considerarmos o termo *mise-en-scène* em seu sentido mais restrito, estamos a falar da exploração máxima da capacidade de atuação em cena, necessária à análise. Tanto Walter Steiner e Reinhold Messner, pela habilidade performática de suas ações, quanto o palco cênico em que transitam, pela necessidade de coexistirem nesta prática, ampliam como resultado a dimensão sensorial do espectador, com finalidades de apreciação da verdade herzogiana.

Partindo do ponto de vista de uma análise que atenda as particularidades e singularidades do objeto empírico e tendo como foco analítico a *mise-en-scène* documentária, criamos um quadro com sub-categorias que abarquem e façam sentido, em três dimensões, as tentativas de reconhecimento dos processos pelos quais a Verdade Extática é concebida via performance, sabendo que toda e qualquer performance acontece por intermédio do corpo em ação, mas reconhecendo que no cinema documentário do diretor estas outras categorias são necessárias para auxiliar nesta prática performática.

QUADRO 1 – ANÁLISE DA PERFORMANCE PELA *MISE-EM-SCÈNE* DOCUMENTÁRIA

Paisagens fílmicas	Banda Sonora	Corporeidades
Cor/ Textura	Música	Posicionamento/ Expressão corporal
Técnicas e efeitos de câmera	Voz	Técnicas e efeitos de câmera
Objetos de cena/ Figurino	Silêncio	Ponto de vista
Iluminação		
	Efeitos sonoros	

Categorias e subcategorias criadas pela autora (2018).

A primeira dimensão aborda a questão do cenário (ou paisagem fílmica), dada sua importância fundamental. Não existe dinamicidade de Walter Steiner e Reinhold Messner em outros ambientes que não os referidos. Entendidos como

declinar as figuras no espaço para atingir a expressividade máxima. Em suma, quase tudo no cinema depende, potencialmente, da arte da *mise en scène*." (AUMONT, 2004, p.162).

palco, são também dirigentes do desempenho dos personagens dentro da cena. A segunda dimensão prioriza a materialidade do conjunto sonoro trabalhado nos filmes, elemento para o qual Herzog bem se atenta, seja em cinema ficcional ou documental, pelo poder deste em destacar ambientes, estados de espírito, trazer sentido narrativo e reforçar seu cinema de autor. Por fim, a terceira dimensão subentende a atuação dos personagens pelo uso do corpo na cena, uma vez que os protagonistas, enquanto agentes da ação, fazem intenso esforço em sentido atlético, físico, corporal e expõem seus corpos devido à prática de esportes de aventura.

Nessa ordem de ideias, as ferramentas e técnicas analíticas utilizadas fundamentam-se a partir de uma *análise em ação*, algo que evitará um recorte muito específico (isolando a parte do todo) para trazer à tona o vital cinematográfico em Herzog, que seria movimento de cena. Dessa forma, sustentamos uma direção dada primeiramente pela *segmentação* (observar as sequências de um filme), em que as de maior corroboração homem X natureza selecionar-se-ão.

Aplicamos posteriormente, no mesmo sentido observado por Aumont e Marie (2004) e Casetti e Chio (2001), os passos da atividade analítica associando *descrição* com *interpretação*. Descrever parte da mudança dos elementos informativos para uma linguagem verbal, uma vez que “num filme tudo é potencialmente descritivo” (AUMONT; MARIE, 2004, p.45-46). Esta descrição apoia-se em escolhas prévias e hipóteses interpretativas, porque nesta conversão sempre serão perdidas, deformadas ou modificadas informações do texto fílmico original. Há, por exemplo, que se tomar decisões sobre como descrever os visuais e os sonoros, se serão incluídas pausas, ruídos, tom de voz dos personagens, mudanças de cor, de iluminação, entre outros (escolhas estas que fizemos e apontamos no quadro de análise). Já interpretar é um trabalho subjetivo “(...) que consiste em captar com exatidão o sentido do texto” (Casetti; Chio, 2001. p. 23), visto que “a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT; MARIE, 2004. p.17).

Outro instrumento utilizado na análise deve-se ao documental. No caso em questão, são utilizadas entrevistas e livros-diário de Werner Herzog acerca

da feitura dos filmes enquanto elementos exteriores ao filme já que podem, eventualmente, elucidar explicações do filme concluído¹²⁹.

Pela indispensabilidade de propor hipóteses exploratórias pré-analíticas, tal como indica Casetti e Chio (2001), nesta investigação sustentamos a premissa de que a performance é, acima das outras dimensões, a condição da Verdade Extática.

Cabe, por fim, apontar que os fotogramas (*frames*) explicitados na análise servirão como indicador, quando muito necessário, daquilo que remete ao movimento de cena. Estes serão retirados de uma narrativa dinâmica, composta por imagens e sons em movimento, entendidos como um princípio da metodologia analítica de produtos audiovisuais. Por um lado, não representam a totalidade da cena, por outro, todavia, ainda que em caráter parcial e fragmentário, auxiliam na visualização de algo que, caso não fosse assim sistematizado, poderiam ser percebidos apenas a partir de narrativa textual descritiva, limitando, ou pelo menos restringindo, a potencialidade de interpretação imagética às representações por meio de palavras.

4.2 Introdução e segmentação dos documentários analisados

Cada filme se estrutura dentro do âmago discursivo de maneira particular. Os documentários analisados a seguir fazem parte de um período (décadas de 1970 e 1980) em que tanto aspectos estilísticos e temáticos, quanto a aparição de corpo e voz do diretor Werner Herzog dentro de cena, tornaram-se mais evidentes, condição característica que o cineasta levaria consigo posteriormente em seu trabalho cinematográfico e que se converteria em forte referência para a audiência¹³⁰.

O documentário *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974)¹³¹, é uma das obras mais conhecidas do diretor e reconhecida por ele próprio pela sua importância (CRONIN; HERZOG; 2002, p.95). A narrativa do filme consiste em acompanhar a vida do recordista mundial de saltos de esqui, o suíço Walter

¹²⁹ Utilizar instrumentos documentais também valida a abordagem já mencionada da “Teoria dos Cineastas”.

¹³⁰ A Dissertação de Mestrado de Gabriel Kitofi Tonelo (2012) aborda inteiramente a questão da autorreflexão do diretor por intermédio do uso da sua voz e corpo nos documentários.

¹³¹ Ver em ficha técnica.

Steiner, um artesão em madeira em tempo integral, durante o campeonato em 1974 no Vale de Planica (Eslovénia, na época Iugoslávia), em Nova Iorque e nas cidades de Oberstdorf e Garmisch-Partenkirchen, na Alemanha.

Esse documentário é particularmente significativo por diversos motivos: Repleto de experimentação, trata-se de uma obra inaugural, expondo pela primeira vez tanto a presença corporal do diretor dentro do quadro quanto a utilização de sua voz em *over*. Não apenas, é sabido que saltar em esqui sempre foi um esporte muito próximo do diretor, que treinava seriamente para se tornar um saltador até que seu amigo sofreu um grave acidente, o fazendo desistir de tentar a carreira. Saltos em esqui ocupam, portanto, lugar especial na sua imaginação. Ainda assume a admiração que sente pelo protagonista do seu filme, Walter Steiner. O momento em que o viu *voando como um pássaro*, sabia que tinha encontrado a pessoa perfeita para materializar seu sonho juvenil. Herzog disse em entrevista que vê-lo voar era quase como se fosse ele mesmo a fazê-lo (CRONIN; HERZOG, 2014).

Além disso, existe uma atenção voltada para uma maior exploração simbólica das paisagens exóticas, o que irá perpassar toda sua cinematografia *a posteriori*. Neste filme, a concepção estilística reforçou sua ideia de *estilizar seus documentários*, conjuntura integrante da sua Verdade Extática, algo que, como sabemos, só seria melhor esclarecido vinte e cinco anos depois desta película, com a *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*, já comentada.

Com base em depoimentos do esquiador, percebemos seu desejo de desafiar a gravidade, temática recorrente nos filmes do diretor, sendo o mais recente deles *The White Diamond* (2004). Ainda, Herzog revela-nos aos poucos como seu personagem se sente deslocado, incompreendido, fora do padrão, seguramente um dos *leitmotiv* da filmografia herzogiana.

De fato, a maneira como a narrativa é conduzida a distancia da ideia de documentários esportivos no sentido esperado por torcedores animados, em que o mundo do atleta começa e termina no esporte que pratica. Prova disto é que além de cobrir o campeonato, Herzog apresenta Steiner em cenas a partir das quais mais intimamente conhecemos este tímido personagem em função bem distinta daquela que o público estava acostumado a vê-lo: como artesão (entalhador em madeira), originando o título *O grande êxtase do entalhador*

Steiner. Nesta obra, a partir de segmentação pela relação personagem x paisagem, optamos por oito sequências¹³². São elas:

QUADRO 2 – SEQUÊNCIAS DE O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER

Seq.	Início	Fim	Descrição
1	2'01"	6'30"	Steiner é entrevistado por Herzog e fala dos diversos perigos em ser um saltador de esqui. Comenta como os saltadores chegam ao limite, sentem medo. Posteriormente há cenas de diversos saltos em esqui que deram errado e terminaram em acidentes, a incluir um do próprio Walter Steiner, quando atingiu a marca de 179 metros de altitude.
2	9'49"	13'36"	Steiner, em entrevista, conta a respeito de uma lembrança da época da escola, em que sonhava em voar muito alto e ao mesmo tempo muito devagar, como em <i>slow motion</i> . Suspenso pelas encostas ao redor, pousava tranquilo no chão. Posteriormente, há uma cena de Steiner justamente saltando como em seu sonho de infância, em <i>slow motion</i> . Steiner comenta que no ponto de partida de um voo, é possível sentir tensão, mas que de repente, no momento exato do voo, tudo é possível. Fecha-se com cena de um voo que terminou em acidente.
3	15'46"	16'39"	Primeiro dia de treino de Steiner em Planica (Iugoslávia). As pessoas, curiosas, observam. Salto de Steiner. Steiner terminou o salto em local que não havia mais marcação. Chegou ao solo com perfeição. O público que assiste, o ovaciona. Ele ultrapassou a última marcação possível da competição, e por conta disso houve confusão e entusiasmo. Todos queriam saber a real marcação do saltador.
4	19'41"	20'57"	Outro salto de Steiner, agora durante o primeiro dia oficial de competição em Planica, que terminou em acidente. Herzog entra como repórter. Apresenta tensão em cena pois não consegue saber como está Steiner. Comenta: "Vou tentar descobrir o que houve". Começa a falar em um comunicador com alguém que está próximo a Steiner. A pessoa respondeu que ele estava machucado, mas nada grave. Não se sabe mais se Steiner vai querer continuar no campeonato.
5	27'19"	28'26"	Após o acidente em Planica, cena de Steiner que decidiu por saltar mais uma vez, agora com mais cautela (em um ponto de partida mais baixo). Herzog menciona que os 166 metros alcançados desta vez também foram recorde por novamente estar acima da marcação final registrada na competição e também acima do registrado para esta rampa específica. Chegada de Steiner no chão. Aplausos do público. Anúncio nos alto-falantes da altura conseguida.
6	41'45"	43'55"	O famoso voo final de Steiner encerra o filme. Desvinculado do campeonato, do espaço e do tempo narrativo. Uso de <i>Slow motion</i> . Palavras sobrepostas do escritor suíço Robert Walser. Créditos finais.

¹³² Os conceitos de "sequência" e "cena" serão bastante utilizados na análise, o que sugere uma orientação ao leitor. Enquanto cena é a menor unidade da ação dramática, feita por conjunto de planos ocorridos na mesma seção contínua de ação e localidade, sequência é o conjunto de cenas interconectadas por uma continuidade lógica do fio narrativo.

Voltando nossa atenção para o documentário *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984)¹³³, percebemos o acompanhamento do diretor desta vez às expedições dos alpinistas Reinhold Messner e Hans Kammeler nas montanhas Gasherbrum I e Gasherbrum II, cada uma com mais de oito metros de altitude. Eles devem fazer a escalada de uma única vez, isto é, sem retornar ao acampamento base. O foco de Herzog recai sobre Reinhold Messner, nesta área de atuação conhecido como um dos maiores alpinistas do mundo. Messner subiu seu primeiro cume com a idade de cinco anos, e ainda na juventude já era um montanhista respeitado. Foi o primeiro a escalar todos os quatorze pontos montanhosos mais elevados do mundo (acima de oito mil metros de altitude), sem uso de oxigênio suplementar, incluindo o Everest.

Em trajetória similar ao documentário anterior, o que seduziu Herzog em contar essa história foi a tentativa de compreender (e mostrar) o que leva estas pessoas a arriscarem dessa maneira suas vidas em situações tão extremas e perigosas. Aos espectadores desavisados, o cineasta deixa claro ainda nos primeiros minutos (em *voz over*) que não se trata de um documentário sobre montanhismo. Ao contrário, o fundamento principal se baseia em revelar as motivações mais pessoais dos escaladores.

O destaque novamente são as entrevistas. De forma mais intimista do que com Steiner, é à vista disso que o diretor consegue mais uma vez oferecer ao espectador, em meio ao discurso sobre vocabulário esportivo e perigos da prática, um direcionamento mais voltado para as fascinações destes indivíduos, tão socialmente desprendidos. Segundo Herzog (2014, p. 640-641):

Gasherbrum - A Montanha Luminosa veio de questões que eu estava fazendo a mim mesmo. O que acontece na cabeça dos alpinistas que fazem esforços tão extremos? O que os faz escalar estes picos? Por que Messner – um homem que perdeu seu irmão e alguns dos seus dedos dos pés em Nanga Parbat [montanha no Paquistão] – sente a necessidade de escalá-la pela segunda vez? O que motiva um homem como esse? Uma vez perguntei a ele, “Você não se sente um pouco perturbado por continuar escalando montanhas?”. Ele respondeu: “Todas as pessoas criativas são insanas”¹³⁴.

¹³³ Ver em ficha técnica.

¹³⁴ “*The Dark Glow of the Mountains* emerged from questions I was asking myself. What goes on inside the minds of mountain climbers who undertake such extreme endeavours? What drives them to scale these peaks? Why did Messner – a man who lost his brother and some of his toes on Nanga Parbat – feel the need to scale it for a second time? What motivates a man like this? I once asked him, “Don’t you think you’re a little deranged to keep climbing mountains?” His response was simple: “All creative people are insane”.

Em relação às sequências primordiais do documentário, temos:

QUADRO 3 – SEQUÊNCIAS DE GASHERBRUM – A MONTANHA LUMINOSA

Seq.	Início	Fim	Descrição simples
1	0'17"	0'59"	Cena dos escaladores Reinhold Messner e Hans Kammelander em frente as montanhas Gasherbrum I e II. Orientação cronológica por voz <i>over</i> de Herzog. A cena seguinte mostra, em <i>pam</i> , como são as montanhas que os alpinistas estão prestes a escalar. De acordo com Herzog, Gasherbrum traduz-se por “a montanha luminosa”. Orientação ao espectador do objetivo de Messner e Kammelander: escalar as duas montanhas seguidamente, sem voltar para o acampamento base, sem cilindro de oxigênio, somente com suas mochilas.
2	2'43"	4'34"	Orientação ao espectador, em <i>off</i> , sobre o doc. não se tratar de alpinismo no sentido simples do termo, ou sobre técnicas utilizadas pelos escaladores. Na realidade, o documentário fala sobre o que leva estas pessoas a praticarem um esporte tão arriscado, quais são suas fascinações em subir estas montanhas como lunáticos. Em paralelo, imagens de Gasherbrum I e II em seus detalhes.
3	10'53"	14'27"	Cena do acampamento improvisado, em <i>off</i> Herzog disse que a equipe de expedição encontrou um bom lugar para fazer uma pausa, depois de cinco dias caminhando. Ele está situado ao lado de uma fonte de água termal para banhos relaxantes, que no caso seria o último banho em semanas dos alpinistas. Cenas na água. Herzog os entrevista e estes falam de amizade, confiança mútua, expedições passadas, erros e acertos, condicionamento físico e importância de ter referências passadas.
4	21'54"	26'38"	Messner entrevistado sob uma pedra, envolto de neve, em roupas específicas para a escalada e já no lugar em que o acampamento base deve permanecer. Ele conta como perdeu o irmão em um acidente. Falam de morte e medo das pessoas em relação aos avalanches, tormentas e correntes de vento que a tudo destroem. Depois, a entrevista entra em um viés da fascinação, sobre o que se sente a mais de quatro mil metros de altura (o real objetivo do filme), também sobre como as mentes criativas são um pouco perturbadas.
5	32'24"	37'29"	Início da escalada. Os dois escaladores em um GPG, pegadas sobre a neve. Herzog menciona que na manhã seguinte era possível vê-los ainda, pois estavam a uma distância de seis km do acampamento base e mil metros acima do acampamento. Há cenas de avalanche isolados, desconectadas dos personagens. Entra <i>Tilt</i> mostra-se o percurso que falta até que alcancem o topo. Cenas em <i>plongée</i> e <i>contra-plongée</i> dos personagens, feitas com a câmera que Messner carregava na mochila. Festejam por chegar ao topo, como um sinal de vitória. Entra <i>off</i> : “Chegariam ao topo de Gasherbrum II dois dias e meio depois”. Cena de Gasherbrum II.
6	41'32"	44'25"	Messner em entrevista, ao pé da montanha, já de volta ao acampamento: (Em <i>off</i>): Você se imagina não voltando a escalar e fazer qualquer outra coisa? Messner responde que as vezes tem vontade de parar, mas algo que ele não se vê fazendo é parar de caminhar. Tem sonhos e desejos sobre isso, de sempre continuar a caminhar até o extremo do mundo, sem olhar pra trás. Herzog disse que tem esta mesma imaginação, de sempre caminhar, até o mundo cessar. Combinam de seguir um os passos do outro. Créditos finais.

Pensando nas diferenças em relação a feitura do outro filme analisado *O grande êxtase do entalhador Steiner*, desta vez, o diretor não se apresenta em frente às câmeras (corporalmente). O reconhecemos pelo uso de sua voz, principalmente pelas constantes entrevistas/narrações direcionadas a Messner, um forte instrumento de vinculação ao personagem.

Em relação às semelhanças nos filmes, a mais sugestiva de todas está no fato da ligação dos protagonistas com o esporte - os dois são esportistas - assunto mais explorado nos tópicos seguintes. Esta conexão temática aproxima os personagens dos seus objetivos de viver a vida intensamente, e a forma com que Herzog interroga este aspecto dada a dimensão psicológica dos atores sociais. Outra forte ligação é o fato de ambos os documentários terem sido produzidos para a televisão (assunto já abordado), e trazerem com isso algumas particularidades estilísticas e narrativas próprias, uma vez que devem se adequar à linguagem televisiva. A paisagem, a corporeidade e a banda sonora também os liga, mas, por serem concepções à parte, serão trabalhadas nos sub-tópicos.

Após prelúdio, examinaremos a seguir as três dimensões pré-estabelecidas no quadro de análise, de jeito que as estratégias performáticas de mediação utilizadas por Herzog nos auxiliem a conceber sua busca idealizada por “camadas mais profundas de verdade no cinema”.

4.3 Primeira dimensão analítica: Paisagens fílmicas

A primeira dimensão analisada, paisagens fílmicas, em Herzog é geralmente introduzida ainda nos minutos iniciais. Esta natureza tende a ser descrita, pormenorizada ou delineada pelo diretor-narrador ou pelos personagens, abrindo e fechando as narrativas, servindo de pilar para performances corporais e quase adquirindo características humanas, como se fosse o personagem *per se*. Se em Ingmar Bergman o ponto de partida narrativo se dá por rostos humanos, ou se em Wim Wenders é marcado pelas cidades, em Herzog inicia-se pelas paisagens, que podem ter condição física ou imaginada. A habilidade de aproximar estas paisagens fílmicas aos protagonistas funciona como uma força visual necessária para sustentar a

representação daquilo que é o suprasumo nesta conjectura: as loucuras, obsessões e confusões das mentes humanas.

Herzog admite “dirigir paisagens”¹³⁵, assim como faz com pessoas e animais. A direção acontece quando elas se mostram operacionais para ele, já que são referência máxima de fuga dos seus personagens. Locais vastos de difícil acesso, extremos, exóticos e inabitáveis fazem parte de um imaginário muito poderoso do espectador herzoguiano, guiado pela vontade do desconhecido tal qual o próprio diretor e protagonista.

Esta visão romantizada tem forte associação com o Romantismo Alemão, como já vimos no capítulo um, e precisa ser reconsiderada ainda de início, uma vez que não é possível compreender suas *paisagens extáticas* sem levar em conta tal prerrogativa. Esta construção imagético-espacial é, ainda que fortemente explícita (isto é, não são criações do mundo imaginário, existem no mundo histórico, subentendido aqui como a realidade em si, a superfície em que andamos, o tangível), é abstraída em função narratológica com os ideais românticos de natureza e escapismo (fuga da realidade).

Em *O Grande êxtase do entalhador Steiner*, a paisagem é uma ode ao isolamento e à solidão. Interpretamos que a performance se inicia aqui quando temos cenas em *slow motion* de Steiner, uma vez que a natureza reforça esse deslocamento colocando-o em um ambiente de devaneio, aquém do torneio e das pessoas que o assistem. Fora dos saltos em *slow motion*, a região apresentada é identificada como o Vale de Planica (atual Eslovênia) e aparece sempre enevoado, por se tratar de um esporte olímpico de inverno. Esteticamente, as paisagens fílmicas do filme destacam-se pelo uso do branco intenso da neve sob as copas das árvores sem folhagens, o que também “descola” o personagem da imagem pelo uso de cores fortes da sua indumentária (preto e vermelho).

Além da indumentária típica da prática do esporte (que constitui jaqueta e calça impermeáveis de esqui, botas, luvas e meias próprias, todos os competidores utilizam estes mesmos itens), há uma outra fundamental, que tem função de associar Steiner ao grande público que o assiste, a touca vermelha na qual faz uso constantemente. Como os saltadores utilizam óculos de proteção,

¹³⁵ Sobre o assunto, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=T8vnFugiNeU>. Acesso em: 7 jan.2018.

por vezes é difícil diferenciá-los, já que o número, geralmente preso ao corpo nas competições, não é aqui explorado por Herzog. A atribuição da cor no documentário se tornou mais necessária e indexadora uma vez que, além de contrastar com o branco intenso da neve, traz destaque aos objetos e ao personagem em cena, diferenciando-o dos demais esportistas e reforçando o acervo de itens necessários (aspectos cênicos) para que sua performance naquele ambiente aconteça.

Outro artigo com significativo valor é a prancha de esqui utilizada por Steiner, traduzindo a importância do esporte na narrativa. Sobre o assunto, há orientação cronológica ao espectador, mencionada por Herzog em comentário *over*: “13 de março. Na noite anterior de partida para o salto em Planica, Iugoslávia, Walter Steiner prepara seus esquis uma vez mais”. O fato de Steiner ser escultor em madeira o faz ser obcecado pelo seu par de esquis (feitos em madeira). Como o diretor nos orienta, eles são maiores e mais pesados que os esquis ordinários. Nosso entendimento é o de que estas especificidades técnicas das pranchas de esqui, além de auxiliar o cineasta em representar o ofício do seu protagonista, algo que fez questão de frisar durante todo o documentário (a incluir o próprio título da obra), age como um fortalecedor da diferença de Steiner em relação aos outros competidores, a começar pelos esquis.

Atentamos que para a performance de Steiner acontecer, as pranchas de esqui funcionarão como parte do seu *face-work* (preservação da fachada). Somam-se, dessa maneira, a um dos artifícios do acervo performático, em outros termos um dos seus elementos cênicos fundamentais para a perspectiva performática ocorrer e para que a imagem de esquiador seja mantida dentro e fora dos campeonatos, tal qual o diretor deseja mostrar. Desse modo, este objeto de cena também reforça o jogo performático entre Steiner e o diretor porque representa a diferença do competidor para com os demais e reafirma a função deste em tempo integral, artesão em madeira, salvaguardo a imagem referente ao cuidado do personagem com as pranchas de esqui, algo que a nosso ver, Herzog deseja demarcar.

Se continuarmos com o inventário dos elementos que compõem a dimensão paisagística, verificamos que as sequências são bem iluminadas. A luz do sol (luz natural) é bastante utilizada, já que o campeonato acontece durante o dia (a maioria das cenas são externas), e o a luz solar refletida sob a

neve traz um excesso de “*luz plana*”, principalmente se focarmos nas sequências 2 e 6, fotograficamente as mais bem compostas.

Jörg Schmidt-Reitwein foi o diretor de fotografia de Herzog nesse filme (e em muitos outros), e interpretamos que os dois juntos criaram, a partir da representação da imaginação de Steiner no momento em que diz ter sonhado na infância com “um voo muito alto e ao mesmo tempo muito lento, como em *slow motion*”, uma impressão sensorial de alcance do êxtase que traduziu bem a performance ocorrida nessa cena. Sobreposto ao discurso do personagem, o filme mostra um salto em que o enquadramento não retém o personagem a todo tempo. As vezes ele o ultrapassa, salientando a paisagem e a audiência que o observa aficionada, as vezes é o personagem quem “foge” ao enquadramento.

A necessidade do efeito de *slow motion* na grande maioria das cenas dos saltos de Steiner propositalmente tira a profundidade de campo, e a função da natureza adquire outro significado, transformando-se de meio de orientação geográfica para palco da quimera do protagonista (presente em todas as sequências, com exceção da 4ª), o que consideramos um reforço performático para alcance do sentimento de sublime. Por perder o sentido referencial, a paisagem de contorno perdura no quadro, uma vez que não há intenção que esta se acelere. Nessa acepção, concordamos com a interpretação de Eric Ames (2009, p. 50) quando diz que existe um “uso da paisagem em Herzog como um lugar de apropriação, e revisitação documentária como uma forma de chave de conhecimento imaginativo”¹³⁶.

Por priorizar o mundo interior do personagem em detrimento do mundo referencial, a sexta e última sequência do filme, destinada a conter todos os elementos necessários para a exploração máxima da Verdade Extática, é quando mais percebemos o reforço das qualidades performáticas da natureza, dado o forte apelo visual. Constatamos, nesse sentido, que as formas externalizadas da paisagem serão expostas em um longo plano-sequência, em que o uso de pouca profundidade de campo em planos abertos, de angulações desde *contra-plongées* a *plongées* acompanhando o salto do seu início ao fim, e de coloração branca dominante para construir um devaneio, são utilizados como estratégias audiovisuais para colocar Steiner em constante deslocamento

¹³⁶ “(...)Herzog's use of landscape as a site for appropriating and revisiting documentary as a key form of imaginative knowledge”.

e solidão, critérios assegurados intencionalmente pelo diretor para fazer parte da fachada pessoal (*Personal front*) (fig 11). Com base nisto podemos afirmar que este lugar desterritorializado recebe apoio da nossa capacidade subjetiva de simbolização (refere-se ao mundo fenomenológico) e portanto pode causar estranheza, identificação, comover e perturbar.

FIGURA 11 – ULTIMA SEQUÊNCIA DE
O GRANDE ÊXTASE DO ENTAHADOR STEINER (1974)



Tentativa de construir um devaneio

Esta asserção está no que segundo Ames, conforme citado por Peter Bishop (1989), representa uma paisagem utópica: Elas estão fora do tempo e do espaço e são utilizadas para eliminar todas as contradições passadas, ao invés de sugerir algo místico, como nas paisagens sagradas (AMES *apud* BISHOP, 1989. p. 215-218). Aqui não há ligação com crença ou espiritualidade (vê-se em outros documentários herzoguianos como *Pilgrimage* (2001) ou *Wheel of time* (2003), e sim opera um forte poder imaginativo de Steiner, substrato narrativo que vê na paisagem uma plataforma de operacionalização desta performance, com uso das técnicas e efeitos de câmera já frisados.

Para proporcionar ao espectador tais sensações e diferenciar Steiner dos demais, equipamentos de ponta foram utilizados. Prestemos atenção como, pelo próprio cineasta em comentário *over*, a equipe fez uso de quatro câmeras diferentes, sendo duas de alta velocidade (a equipe se divide em locais inusitados), trazendo perspectivas particulares e infrequentes velocidades (de 10 a 20 vezes a mais), capazes de desacelerar as imagens acima das câmeras comuns. Tal acervo técnico vai posicionar adequadamente o performer (Steiner)

dentro da sua performance, sendo que Herzog (também participante da performance) nos avisou de antemão o que estava por vir. A expectativa gerada é justificada no último salto do documentário.

Diferentemente dos eventos esportivos em geral, a exposição do efeito de *slow motion* é utilizado em demasia. Parece-nos que o exagero está no posicionamento do diretor em justamente não deixar dúvidas da “superioridade” do seu personagem, preparando a audiência para receber cenas nunca antes vistas: os memoráveis saltos de Steiner durante o campeonato em Planica, local propício para comunicar, através de imagens e sons, a potência do risco e o envolvimento deste corpo em performance.

Ainda que tenha força visual com enfoque na paisagem, concluímos que *O Grande êxtase do entalhador Steiner* não se compara, em termos ópticos, à qualidade de *Gasherbrum – A montanha luminosa*, ou de por exemplo, outro documentário herzogiano anterior a este como *Fata Morgana* (1971). Isto ocorre pelo fato de que a película trabalha muito mais com a figura de Steiner *per se* do que com a paisagem. É claro que há indícios do cuidado com a natureza fílmica representada, como demonstramos, mas ela está refém da admiração e fascinação que Herzog sente pela figura de Steiner, e é justamente isto que preenche os espaços performáticos e narrativos. Nesta asserção, as imagens paisagísticas do Vale de Planica funcionam mais como abrigo de um dos mais importantes campeonatos que o personagem vivenciou (*KOP Ski Flying Week/ Planica Ski Flying Week 1974*), local em que vinte e oito recordes mundiais foram quebrados, a incluir o de Walter Steiner com a marca de 169 metros (544 pés).

Em atenção à *Gasherbrum - A Montanha Luminosa*, o peso narrativo da paisagem é tão ou mais relevante que o do personagem. Dez anos depois de *Steiner*, o espectador mais atento observa um Herzog mais seguro de sua linguagem, validando em imagens e sons o que antes caracterizavam-se experimentações de iniciante. Esta paisagem orgânica de que falamos se apresenta ainda no começo do filme (sequências 1 e 2), com cenas dos escaladores Reinhold Messner e Hans Kammeler, prestes a escalar as montanhas Gasherbrum I e II.

Em nenhum momento o cineasta se concentra euforicamente na pessoa de Messner, – como outrora fizera com Steiner – e sim na grandiosidade,

periculosidade e supremacia das montanhas e na relação destas com os alpinistas dentro do âmbito da performance da escalada. De fato, imagens dessa qualidade são comuns à película, e há minutos inteiros de pura exploração imagética da natureza dentro do quadro. A câmera acompanha, em *pam*, primeiro a Gasherbrum I, e depois com *Zoom in*, a Gasherbrum II, mostrando que este é o desafio que o protagonista encontrará e este é o local escolhido para exercer sua performance.

Estes quase dois minutos de *pam* contemplativa em 60 graus foram examinados por duas óticas performáticas: a primeira é referente a ideia de círculo sempre presente nos filmes de Herzog¹³⁷, em que o personagem parte e chega de lugar nenhum, ou seja, a natureza grandiosa é responsável por estas orientações e desorientações de Messner em suas escaladas. Prova disso é quando ele comenta ao final do filme o desejo de seguir andando por aí sem rumo, sem olhar para trás. A segunda é referente ao próprio desespero interno do protagonista em lidar com a ação do risco desta mesma natureza indiferente, apesar do medo. Nesse sentido, o medo é o elemento performativo mais próximo para alcance do êxtase herzogiano e ocorre quando Messner se depara com avalanches e tempestades.

Próximo da ironia, Herzog orienta os espectadores sobre o fato de que ele e sua equipe não se interessam por fazer um filme sobre alpinismo *per se* ou sobre técnicas utilizadas pelos escaladores. Então não esperemos ver isso. Em paralelo ao seu comentário *over*, há, entretanto, um plano-sequência inteiramente dedicado à contemplação desta cordilheira. Em seguida, recebemos a resposta do que se trata o documentário: “o que nós queríamos saber era o que se passa na cabeça dos alpinistas quando fazem coisas tão arriscadas, quais são as fascinações que os conduzem a subir estes cumes como lunáticos”.

Esses picos fazem parte da extensão do Karakoram, no Himalaia, fronteira entre o Paquistão e a China. Estas cenas transformam as montanhas em lugar de partilha com o espectador ao transparecer a este os detalhes com técnica de duração maior do que o normal (câmera lenta em *panorâmicas* e *tilts*), sob auxílio da narração. Cobertas em neve (semelhante a paisagem de Steiner),

¹³⁷ Lúcia Nagib (1991), em análise a vários filmes de Werner Herzog, também pontua esse aspecto da circularidade.

a neblina presente em certos pedaços dos picos sugere o frio intenso do qual irão enfrentar os escaladores. Mais do que isso, o acúmulo de neve causa impressão de que é fácil a presença de avalanches, e consentimos em supor que estas cenas nos passam uma sensação de desconforto e tensão pela vida de quem se expõe. A tessitura dessas montanhas, áspera, reflete formas pontiagudas nas extremidades, também bastante íngremes da base ao topo. O tom branco da neve novamente traz, como no outro exemplo, uma luz plana, refletida do sol.

Nessa hora, podemos enxergar suas rugosidades, um solo totalmente irregular, e os cumes presentes em toda sua extensão sugerem diferentes dimensões. Recebemos neste ponto um plano-sequência que compreende duas funções narrativas: primeiramente reforçar a superioridade, indiferença e força da natureza, e segundo referir a fragilidade, pequenez e banalidade do ser humano ao enfrentá-la, ratificando o que outrora escreveram os românticos, conforme vimos no capítulo 1. A autoridade dessa unidade de ação dramática é tão notória que, na interpretação de Ames (2009, p. 50):

Enquanto Herzog fala, a câmera ativamente escaneia o horizonte do Himalaia, como visto de uma distância de vários quilômetros através de uma poderosa lente teleobjetiva, trazendo *pans* e *tilts* em um longo, contínuo movimento, que traça o contorno irregular das montanhas. A lente e o movimento de câmera achatam a cena pró-fílmica, transformando o espaço físico em um padrão gráfico, re-significando as montanhas e desfiladeiros retratados em “altos” e “baixos” de um mundo interior, em que a câmera parece registrar como o estilo de movimento de um instrumento automático¹³⁸.

Aqui, como em outras partes do documentário, a estratégia visual utilizada vai se sustentar pelo uso do ambiente físico e natural como plataforma para perspectivas performáticas, capazes de pressupor interação com a audiência em sentido de suscitar emoções, como medo, fascinação, vontade, arrepio.

¹³⁸ “While Herzog speaks, the camera actively scans the horizon of the Himalayas, as seen from a distance of several kilometres through a powerful telephoto lens, panning and tilting in a long, continuous movement, which traces the jagged outline of the peaks. The lens and camera movement flatten out the pro-filmic scene, transforming the physical environment into a graphic pattern, re-signifying the depicted mountains and ravines as the “high” and “lows” of an inner world, which the camera seems to register like the moving stylus of an automatic instrument”.

A região de início da expedição é a cidade de Skardu, Paquistão. Seguiram de jipe até Dasso, local mais próximo possível para alcançar as montanhas com transporte. Desse ponto, apenas se tem acesso a pé. Após cinco dias de caminhada, Herzog comenta que a equipe de expedição encontrou um posto propício para fazer descanso, devido a tranquilidade do local e alcance fácil a uma fonte de água termal, o que seria o último banho em semanas dos alpinistas. Neste percurso, percebemos a preferência do diretor em encurtar o escopo visual, não situando rios, desfiladeiros, e nem o posto em que os alpinistas abasteceram-se de comida e obtiveram ajudantes.

Com os dois banhando-se na fonte, o diretor achou propício propor uma entrevista. Imersos em água, as indagações giraram em torno de amizade e confiança mútua, problemas em expedições passadas e necessidade de referências para expedições futuras. Aqui, por ainda não ser próximo as geleiras, faz calor e a paisagem adquire coloração em tom de terra, em uma localidade áspera e pedregosa. Não sabemos exatamente sua localização. A fonte relaxa Messner e Kammeler e consequentemente, a entrevista também adquire esse papel mais descontraído. Na medida em que a equipe for se aproximando das geleiras, a densidade das perguntas também aumenta, e assuntos como morte, medo e acidentes serão mencionados.

Ao alcançarem a localidade escolhida para ser o acampamento base, propositalmente ao pé de Gasherbrum I e sessenta quilômetros adentro dos glaciares, a indumentária se modifica e muitos objetos de cena aparecem. Assim como em *Steiner*, as coloridas vestimentas grossas e próprias para o frio intenso se destacam na brancura destas tonalidades. Todo um equipamento entra em cena representando o início da escalada, sendo eles: botas de escalada com grampos, martelos para neve, capacete, lanternas, mochilas, cordas, mosquetões, parafusos, sacos de dormir, entre outros. Estes materiais validam a representação daquilo que significa o esporte e auxiliam na manutenção do *face-work* (preservação da fachada) tal qual ocorreu com Steiner e suas pranchas de esqui, e também na formação da essência dos personagens documentados: alpinistas de grandes altitudes.

A 5ª sequência apresentada é a mais considerável do filme no nosso ponto de vista, porque está ao nível do último voo em *Steiner*, momento mais próximo do que Herzog subentende como sublime. A junção de elementos

fílmicos está presente, mas é especialmente o cuidado com a composição das cenas de natureza que ganha uma dimensão diversa do filme anterior. Como mencionado, a atenção com a paisagem nos dois filmes é dispare, em *Gasherbrum* por exemplo, sua utilização trabalha muito mais em favor da Verdade Extática. Como dissemos, a natureza sozinha não performa, mas é a intersecção desta com o personagem que faz com que a performance aconteça. A performance traz consigo uma dimensão, um direcionamento. No caso de Messner, tal exposição longe dessas montanhas e glaciares não faria sentido.

Nessas imagens, temos demasiado uso de *Grande Plano Geral* (GPG), para mostrar o envolvimento do personagem naquele espaço visual (palco), o que traz com retorno uma sensação óptica de controle. Exploram-se as pegadas na neve e o percurso que falta até o alcance do pico, com movimentos lento de câmera em *pam*. Os perigos do alpinismo são colocados à prova, com cenas de avalanches em pontos isolados, dominando o quadro inteiro como um apocalipse imaginado (reforço do prazer negativo que falava Goethe). Herzog não os acompanhou nesta aventura, mas esperou junto aos outros ajudantes o retorno (ou não) dos amigos no acampamento base.

Sintomático neste segmento são as cenas feitas pelo próprio Messner com sua câmera *Super 8mm Bell & Howell*, ao chegarem no topo de Gasherbrum I. O olhar de Messner serve como complemento ao do diretor (diferentemente do que aconteceria décadas depois no Documentário *O Homem Urso* (2005), em que ato de documentar de Herzog e Timothy Treadwell são por várias vezes contrapostos). O fato do personagem estar emerso no cume com mais de oito mil metros trouxe-nos imagens impressionantes, o que Herzog facilmente nomearia como *paisagens ópticas de profunda beleza e poesia que remetem a verdades extasiantes*, disponíveis para apreciação graças à câmera de Messner (fig.12).

Performativamente, interpretamos que esta sequência inteira (mais do que qualquer outra) representa a inter-relação Homem-Natureza que sugerimos durante todo o trabalho. Ela desperta para a altitude alcançada como referência de domínio do personagem sobre seu corpo em ação e sobre as técnicas de apropriação da superfície da montanha. Para o personagem, o seu mundo virou o seu palco. E nessa assertiva, tudo que compõe esta paisagem está em domínio da sua performance e dos seus objetivos enquanto performer. Diferentemente

de Steiner, a relação entre Messner e Herzog nesta perspectiva é mais aberta, e não há interferência do diretor na captura das imagens do alto de Gasherbrum I e II, uma vez que ele permaneceu no acampamento base. De qualquer forma, Herzog utilizou dessas imagens de dificuldade e superação dos limites humanos para contrastar seu personagem, nitidamente abatido físico e emocionalmente, com o terror e a superação do terror, núcleo do sentimento de sublime, ou em outros termos, terreno do alcance daquilo que é sua Verdade Extática.

FIGURA 12 – IMAGEM FEITA COM A CÂMERA DE MESSNER



Ao final desse tópico, mais uma vez é propício trazer novamente Caspar David Friedrich como comparativo, pela extrema proximidade com os documentários no que tange a maneira de estilizar a paisagem pelo interior psicológico dos personagens. Estas representações significam, em outras palavras, a fuga para a natureza como criadora da força da vida, e o anseio por liberdade como oposição à realidade redutora da criatividade e da estética artística necessária para valorização dos sentimentos.

Narrativamente, concordamos com Brad Prager (2007, p.12-13) no sentido de que “Herzog nunca presumiria mostrar uma falsa reconciliação entre

homem e natureza, nem deter representações das paisagens desoladas e solitárias retratadas nos filmes com desprezo”¹³⁹. A força imagética relembra o espectador a todo momento da pequenez do ser humano diante da natureza, uma vez que o cineasta é categórico em afirmar que o mundo natural não é bom nem mau, nem sequer se importa com nossos sentimentos. (CRONIN; HERZOG, 2014).

Esta leitura pode ser considerada como uma desvinculação do diretor enquanto romântico, de acordo com sua visão da natureza. Não consentimos pela razão de que há um enorme esforço em sustentar um imaginário sobre o risco e sobre a morte –não outro que romântico- dos seus protagonistas, sedentos por fugir da realidade em que vivem para estes lugares longínquos. Prova disso é o espaço dedicado às próprias fantasias e desejos por experiências transcendentais dos personagens, como quando Steiner comenta que no seu sonho voava “um voo muito alto e ao mesmo tempo muito lento, como em *slow motion*”, em que as encostas o acometiam, ou quando na última cena de *Gasherbrum*, Messner explica que gostaria de “apenas caminhar até o que o mundo se acabe”, explicação auto referenciada também pelo diretor, que diz buscar a mesma coisa.

Como podemos perceber, Herzog não quis trazer imagens pré-fabricadas para a televisão. As paisagens filmicas indagadas nos trazem à luz algumas conclusões. Elas são todas tecnologicamente mediadas, sendo as primeiras e últimas referências que temos dos filmes. Trazem uma configuração física para a tela e quando de interesse do realizador, podem orientar o espectador espacialmente, porém, a atribuição principal as desloca facilmente do mundo referencial e as coloca em exercício daquilo que o personagem e o diretor fazem leitura própria (mundo fenomenológico). Com isso, a audiência pode atingir uma dimensão onírica e imaginativa, de proporção representada pelo voo de Steiner ou pelo estar com os pés fincados no topo de Gasherbrum.

Finalmente, estas imagens de natureza são pormenorizadas para trazer sentido narrativo, atuando como plataformas das ações performáticas dos personagens. Por um lado causam espanto e indiferença, por outro acomodam a extensão imaginativa e onírica dos personagens. Ainda contribuem para a

¹³⁹ "Herzog would never presume to present a false reconciliation between man and nature, nor does he hold the desolate and lonely landscapes depicted in films in contempt".

construção da identidade e da base referencial dos protagonistas, representando um ponto de partida, de chegada e de refúgio. Nestas obras, a relação Homem-Natureza opera por um sistema representacional sinestésico, do qual fazem parte as paisagens fílmicas. Mas, como a performance se constrói de variadas formas (o palco e os aspectos cênicos inclusos), passemos agora para mais uma dimensão que nos auxilia a perceber este corpo em desempenho: a diversidade que compete a banda sonora.

QUADRO 4 – QUADRO-RESUMO ACERCA DAS PAISAGENS FÍLMICAS

Em Steiner:	Em Gasherbrum:
<p>Estratégias utilizadas:</p> <p><i>ultra slow motion</i>, luz natural e pouca profundidade de campo;</p> <p>Há interferência direta do diretor.</p> <p>Paisagem como a primeira e última referência no filme (palco performático);</p> <p>Paisagem imaginada;</p> <p>Menor função narrativa;</p> <p>Foge ao tempo e espaço fílmicos;</p> <p>Estética romântica:</p> <p>Fuga para natureza como única opção;</p> <p>Descola o espectador do mundo referencial;</p> <p>Ode ao isolamento e solidão do personagem;</p> <p>Pode causar estranhamento e identificação.</p>	<p>Estratégias utilizadas:</p> <p><i>pans, tilts, zoom in</i>, luz natural, GPG e muita profundidade de campo;</p> <p>Não há interferência do diretor.</p> <p>Paisagem como a primeira e última referência no filme (palco performático);</p> <p>Paisagem física;</p> <p>Maior função narrativa;</p> <p>Apelo para a grandiosidade e supremacia das montanhas;</p> <p>Estética romântica:</p> <p>Fuga para natureza como única opção;</p> <p>Pode causar medo e fascinação.</p>

4.4 Segunda dimensão analítica: Banda sonora¹⁴⁰

O som nos documentários de Werner Herzog destaca-se por, tal qual as outras dimensões, ressaltar as potencialidades sensoriais performáticas da *Mise en scène*. O que mais nos chama a atenção é o uso de voz fora de campo (voz *over*), parte intrínseca da sua linguagem de autor, utilizada extensivamente para

¹⁴⁰ Temos preferência em utilizar o termo banda sonora no lugar de trilha sonora porque, apesar de sinônimos, trilha sonora ainda é referenciada de maneira incorreta e indevida no senso comum, como se remetesse apenas ao sentido da música, e não o completo acervo sonoro do filme (o que inclui músicas, vozes, ruídos e até mesmo pausas e silêncios).

efeito nas práticas performáticas dos protagonistas. No contexto dessa dissertação, entendemos a banda sonora como significativo elemento narrativo e dramático, capaz de afetar o volume, ritmo e tempo do espaço fílmico. À luz deste preceito, buscamos identificar e interpretar as estratégias sonoras utilizadas pelo diretor, na direção de passar uma mensagem sobre as imbricações da performance dos personagens para acesso ao êxtase da verdade. Pensando nisso, percebemos que a atenção necessária para analisar a banda sonora de um filme está na circunstância de que “(...) ela inclui muito mais material não-diegético. A música fílmica, em especial, é sobretudo extra-diegética” (AUMONT; MARIE, 2004. p. 194).

É impossível falar de trilha musical em Herzog sem mencionar o nome de uma banda: Popol Vuh. Seu criador, Florian Fricke, com quem Werner Herzog tinha grande amizade, colaborou ativamente com diversas músicas temas de filmes como *Aguirre, a cólera de Deus* (1972), *O enigma de Kaspar Hauser* (1974), *Coração de cristal* (1976), *Nosferatu: O vampiro da noite* (1979), entre muitos outros (a incluir os dois documentários analisados). Em entrevista, o diretor deixa claro como era inspirado pelas composições do músico: elas “adicionam dimensões ao filme que nós nunca saberíamos que existem. (...) tornam visível o que de outra forma estaria misterioso e eternamente escondido nos meus filmes, e também o que permanece enterrado nas nossas almas”¹⁴¹ (CRONIN; HERZOG, 2014, p.888).

Em *Steiner e Gasherbrum*, as músicas presentes nas sequências são extra-diegéticas, isto é, são feitas para apreciação da audiência e irreconhecíveis aos personagens, enquanto estes aparecem diegeticamente no quadro. Em outras palavras, o componente extradiegético não se faz presente fisicamente dentro da ação (porém está dentro da narrativa), sendo que apenas nós, enquanto audiência, temos conhecimento desta música. As músicas vão ocupar sozinhas o espaço sonoro, sem a adição conjunta de outros elementos, a exemplo da usual narração herzogiana (que por vezes também é extradiegética).

¹⁴¹“(...)add dimensions to a film that we never knew existed(...). They make visible what would otherwise remain mysterious and forever hidden in my films, and also what lies buried in our souls.

Além de influenciar as passagens entre sequências (tem postulado de continuidade), a música geralmente só se apresenta quando o silêncio ou a narração acabam e afetam o volume e o ritmo do tempo e espaço fílmicos. Para o próprio compositor Fricke, existia segundo David Stubbs “muita escuridão”¹⁴² em criar trilhas para qualquer filme de Herzog. Desse modo, a performance do personagem ganha outra extensão para o espectador dada a permissão a esse conteúdo sonoro, mas que o próprio ator social não acessa no momento em que atua, por configurar um elemento de pós-produção. No que concerne ao nível sinestésico, as sensações podem variar entre apreensão, interesse e principalmente estranhamento, dada a força do fundo hipnótico destas cenas, contrastadas com os longos *takes* em *slow motion* dos saltos de Steiner, ou o alcance de Messner ao ponto mais alto do cume.

Em Steiner (sequências 1 e 6), ouvimos instrumentos como sintetizadores, em que o timbre parece ter sido “deformado” para criar uma aura particular de sublimidade, não-pertencente ao mundo terreno. Ames (2012, p.118) menciona que “o uso do silêncio, apesar de menos frequente, cria um ar de santidade e, sem dúvida, serve como sinal acústico de transcendência, o silêncio sendo uma alusão ao estado além desta vida”¹⁴³.

Já em *Gasherbrum* (sequência 2), ouvimos uma espécie de coral cantando em alguma língua que nos é incompreensível, não parece intenção do diretor que seja compreendida. A canção intitulada *Wir wissen von der Not* trouxe um propósito que age de maneira a sacralizar as montanhas, marcando a presença do espiritual, algo que dificilmente aconteceria apenas imagetivamente, sem esta presença melódica. Já com *Als lebten die Engel auf erden*, aos sons de instrumento de corda e canto em sobreposição às imagens finais de alcance do topo da montanha (sequência 5), a percepção sensorial mistura alívio, alegria e espanto por conta das poéticas ilustrações advindas de estar em elevação máxima. Os *close-ups* intensificam-se pela música. Em ambos os casos, o ritmo da música se alimenta da paisagem.

¹⁴² Disponível em: <<http://thequietus.com/articles/16110-herzog-popol-vuh-overview>>. Acessado em: 20 jan. 2018.

¹⁴³ “The use of silence, though less frequent, creates an air of sanctity and arguably serves as an acoustic sign of transcendence, silence being a widely used allusion to the state beyond this life”.

As músicas vão assessorar os personagens no sentido de ampliar o sensorial da audiência para a performance exercida. Enquanto Steiner e Messner desempenham seus papéis em cenas de exposição máxima do risco, fórmula do alcance da Verdade Extática, dentro do jogo performático esta expressão sonora sobreposta às imagens tem capacidade de evocar emoções e suscitar um imaginário sonoro de capacidade referencial, isto é, sugere que, por intermédio de timbres pouco usuais dos sintetizadores ou da falta de reconhecimento das palavras proferidas pelo canto coral, este acontecimento seja importante, difícil, complexo, estranho.

Nesse contexto, a falta de compreensão daquilo que é dito acontece muito no trabalho de Herzog, e propositalmente reforça esse emaranhado. Muitos teóricos já perceberam o viés “antropológico” ou “etnográfico” de seus filmes, dado que ao representar locais distantes, há sempre um desejo de encontro com povos e culturas diferentes da sua¹⁴⁴. A falta de assimilação destes sons “parece ser motivado pelo desejo do cineasta em confrontar a audiência com a transitoriedade de línguas, falantes, e seus arredores, e fazê-lo de maneiras memoráveis”¹⁴⁵ (AMES, 2012, p.263). Ouvimos estas línguas e sons típicos de costumes e hábitos de uma cultura, mas Herzog geralmente não nos traduz o que se passa na cena. Quando o faz, a tradução vem em partes em leitura muito própria da mensagem inteira, uma forma da informação passar pelo seu crivo e interagir nesses moldes com o espectador.

Em *Gasherbrum*, acompanhamos o esportista em toda aventura que se inicia na cidade de Skardu, no norte do Paquistão. Ouvimos inicialmente urdu, e as tentativas de comunicação entre as pessoas locais e o alpinista é feita por Rozi Ali, carregador, cozinheiro e amigo de Messner após tantas expedições. Já em *Steiner*, apesar de menos evidente, também ouvimos línguas eslavas não traduzidas, principalmente em momentos de entrevista para rádios e televisões locais da antiga Iugoslávia. Estas línguas e povos não estão diretamente ligadas à performance dos personagens, que exercem sozinhos tal prática, mas contribuem para uma determinada visão de mundo e identitária que o cineasta

¹⁴⁴ Werner Herzog é ligado à antropologia sobretudo pelos filmes que fez na África e na América do Sul.

¹⁴⁵ “It seems to be motivated by the filmmaker’s desire to confront film audiences with the transience of languages, speakers, and their surroundings and to do so in memorable ways”.

quer que compreendamos, novamente fazendo mais sentido para a audiência do que para o protagonista em si.

O silêncio auxilia com que nos aprofundemos no próprio mundo de Steiner, atentando-nos para sua isolamento. Seu mundo é bem diverso daquele quando está cercado pelo narrador, outros repórteres ou as cinquenta mil pessoas que o aplaudem e o assistem no campeonato. Os silêncios e pausas ganham fôlego e se expandem nas já comentadas cenas de *slow motion*, e tempo e espaço parecem congelar. Ali perdemos todas as coordenadas espaciais e somos emergidos após alguns instantes pelas músicas de Popol Vuh, que se introduzem no momento em que o personagem também emergido, congela. Herzog inclusive já mencionou em entrevista sobre como mescla músicas e entrada dos personagens em cena com a ideia do paralisar¹⁴⁶.

É neste contexto que, no geral, o uso de trilha musical extra-diegética¹⁴⁷ é feito nas películas não desmedidamente, mas sim como complementadora da ação imagética e intensificadora de instantes que consideramos serem dedicados à contemplação do sublime via performance, ou em outros momentos que caracterizam-se pela importância dada a paisagem ou ao personagem em momentos isolados.

Em relação ao uso da voz como narração, interpretamos que esta estratégia é apresentada em certos momentos de forma distinta em *Steiner* e em *Gasherbrum*, e também se diversifica em relação aos outros documentários, dado as singularidades de narrativas próprias. No caso em questão, a principal diferença está na presença de corpo dentro da cena no primeiro filme, em que Herzog se porta como um comentarista de esportes e quebra a quarta parede, com objetivo de interagir e endereçar a audiência. Ainda que ele fique bastante tempo apenas na posição de narrador em *over*, suas poucas aparições “quebram” a fluidez do documentário, assemelhando-o mais a uma reportagem jornalística. Sabemos, entretanto, que estas aparições foram contra a vontade do diretor, já que era uma exigência da série televisiva (*Grenzstationen*) ao qual estava participando.

¹⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ZWTyGSAdgA>>.

¹⁴⁷ Sabemos que a análise de trilhas musicais é incompleta sem suas devidas representações escritas e aceitas universalmente: as partituras. Entretanto, pela impossibilidade de acessar tal material, disponibilizamos os links das referidas canções de Popol Vuh para apreciação do leitor, disponíveis em: <https://www.deezer.com/en/album/12717498>.

A leitura que fazemos da função da narração herzogiana na performance é a de preparar o espectador para o que está por vir e para o que este acabou de assistir, direcionando-o com comentários pontuais sobre, a grandeza de Steiner em quebrar recordes, o poderio das cenas “nunca antes vistas” capturadas por equipamento de ponta, o reforçar da fragilidade de Messner em relação a morte do irmão ou ainda, a amplificação das dúvidas e expectativas sobre ele retornar com vida ao acampamento base entre outros exemplos. Dessa forma, argumentamos que Herzog empenha-se, quando se volta para o receptor, dilatar sua autorreflexão para a ação performática trabalhada pelo outro, de modo a refletir indiretamente na construção imaginária e simbólica dessa ação.

Pelas significações da narração na filmografia do diretor, separamo-las em dois discursos verbais: narrador *over* e narrador entrevistador (com ou sem presença corpórea dentro do quadro), por entendê-las com finalidades diversas no fio narrativo. De acordo com Tonelo (2012, p.14), “a variação de funções desempenhada pelo diretor faz com que seu comentário volte-se mais ou menos para si próprio, ou seja, sua *persona* seja refletida com maior ou menor intensidade nos filmes”. Portanto a autorreflexão, pela concentração do diretor nos próprios atos e opiniões, também deve ser levada em consideração no momento da performance.

Em meio à experimentação, *Steiner* marca o início do que viria a ser a expressão autoral máxima de Werner Herzog: o emprego de sua voz, fator que se tornaria central em sua performance documentária e o posicionaria de forma facilmente reconhecível e parodiável pelo público (como no exemplo *go the fuck to sleep*, uma espécie de livro de crianças para adultos narrado por Herzog¹⁴⁸). O conteúdo das narrações na película vai, como nos efeitos de câmera, engrandecer a pessoa de Steiner, personalidade muito ligada a sua imaginação.

Exemplo disso está na afirmação de Herzog sobre a marca de 179 metros atingida pelo protagonista logo no começo do filme: “esta marca, de fato, é o ponto onde voos com esqui se tornam não-humanos. Walter Steiner esteve em grande perigo. Se ele tivesse voado dez metros a mais (aqui entra cena sobreposta das pessoas medindo a extensão de terra), ele iria parar aqui na

¹⁴⁸Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=4sHk75RqEmE&t=92s>>.

terra...para provavelmente morrer”. A fala do cineasta reafirma o que dissemos anteriormente sobre o diálogo com a audiência no antes e depois das práticas esportivas performáticas, com o propósito de qualificar o personagem como não-humano, no sentido de que as alturas por ele conquistadas estão aquém das coisas terrenas.

Conforme comenta Gregory Waller (1980, p. 27), “como narrador, Herzog traz informações seguras, e a estória que ele nos encoraja a ver pode até ser interessante, mas nada do que ele diz oferece qualquer compreensão sobre o grande êxtase de Steiner”¹⁴⁹. O discurso autorreflexivo se sobressai aos enunciados proferidos pelo próprio personagem, expressados apenas em *monólogos*. Ao vê-lo como celebridade, Herzog imprime estas mesmas impressões no espectador, e ainda que tente mostrar a simplicidade de Steiner como escultor em madeira no começo do filme, inclusive com reforço do efeito sonoro da prática do trabalho em madeira (utilizando cinzeis e martelos), essa mensagem não se sustenta.

Hiperbolicamente, para convencer a audiência da magnitude do seu personagem, o cineasta vai ignorar os riscos e acidentes que também sofreram outros saltadores em esqui, inclusive, como afirma Prager (2007, p. 23), aqueles que saltaram, naquele mesmo contexto, acima do próprio Steiner. A autorreflexão pode ser vista diretamente no momento em que há uma conversa com o espectador: “Para mim, é um dos maiores esquiadores que já existiu”. Nesta hora deixa claro sua admiração, e confirma o que comentamos sobre preparar o terreno para a performance de Steiner e fazer parte dela indiretamente. É assim que, a cada novo salto, (a incluir os que deram errado), a narração estabelece que deveríamos compreender, enquanto recepção, estas performances como extraordinárias e bem elaboradas. A relação com o voar, revisitada em vários outros documentários do diretor, como *O pequeno Dieter precisa voar* (1997) e *The White Diamond* (2004), é também demarcada pela voz como quando prefere o termo 'ski-flying' ao invés de 'ski-jumping', deixando claro que o que acontece ali, o voo em esqui, é maior e mais importante do que o salto.

Quando a narração tem função cronológica, sabemos dos pormenores do campeonato em Planica no que diz respeito às alturas e velocidades

¹⁴⁹ “As a narrator, Herzog provides reliable information, and the story he encourages us to see may be somewhat interesting, but nothing he says offers any insight into Steiner's great ecstasy”.

atingidas, classificações, desclassificações, datas, horários e condições climáticas do lugar. Quando em comentários *over*, sua admiração, opinião e maneira de se portar diante do campeonato e de Steiner - “a celebridade”, vem à tona. Finalmente quando a trilha musical se apresenta, a narração perde razão e espaço, como já comentamos.

Nas entrevistas em Planica, em que o personagem é entrevistado por quatro vezes, Waller (1980, p. 27) mais uma vez faz críticas em um sentido de que as entrevistas se transformaram em um “ritual sem sentido que não releva nada mais sobre o grande êxtase de Steiner do que as narrações de Herzog”¹⁵⁰, agindo como uma supervalorização. As únicas oportunidades em que Steiner tem de desvincular sua imagem enaltecida são nos monólogos, que ocorrem em quatro momentos. No primeiro deles, ele fala sobre seu ofício como artesão. No segundo, ele comenta sobre os perigos que correm os saltadores em esqui, e também sobre medo. Em suas palavras: “o medo que se sente não deve ser interpretado como o medo que temos logo antes de uma batida de carro. Se um homem sente esse medo, ele deve parar com os voos em esqui”. No terceiro momento, ele comenta de um sonho que tivera quando era criança, um desejo de voar muito alto como em uma espécie de *slow motion*. E finalmente, no quarto momento, menciona sobre um corvo que encontrou um dia, o cuidou e o alimentou, mas como estava perdendo as penas e não mais podia voar, estava sendo agredido pelos outros corvos. Não suportando vê-lo “ser torturado pela sua própria espécie”, teve de matá-lo.

Sem olhar diretamente para a câmera e sem microfone na mão, em nenhuma ocasião Steiner traz elucidações sobre o esporte em si, mas sobre o que ele proporciona a quem o pratica. Tímido, suas palavras o posicionam como uma “pessoa comum”, em que memórias e lembranças do passado são trazidas a nós. Ponderamos que a humanização do personagem é aqui sabiamente acentuada e vigora como um interessante contraponto de “um dos maiores esquiadores que já existiu”, já que as animadas versões do diretor, de outros entrevistadores e do próprio público por vezes o sufocam. Estas quatro

¹⁵⁰ “(...) a meaningless ritual that reveals no more about Steiner's great ecstasy than does Herzog's narration”.

sequências de monólogos são os poucos momentos no filme em que, dentro da cena, Steiner faz sua performance “sem muita interferência” de Herzog. O diretor optou por não colocar sua voz em over e deixar com que apenas o personagem falasse.

Ao analisarmos o som como catalisador das potencialidades sensoriais das imagens em *Gasherbrum*, observamos que há um encontro com a obsessão de Messner pelo montanhismo. Nas narrações em *off*, somos informados ainda na sequência 2 sobre o que significa Gasherbrum na língua local: Montanha luminosa. Em seguida, Herzog tenta desvincular o texto fílmico dos clichês, comentando “não se tratar de um filme sobre alpinismo e as técnicas dos alpinistas”. Seus comentários confirmam mais uma vez o já discurso de distinção dos seus filmes que utiliza como comprovação da sua performance (nesse momento ainda desvinculada do personagem), mas que vai culminar na associação mais à frente.

Seguro da sua mensagem fílmica, o cineasta já de antemão deixa claro o que este documentário “não é” ao invés do que “ele é”. Diferindo de *Steiner*, Herzog faz todas suas narrações em *off*, sem qualquer presença corporal no quadro. A narração assume em alguns momentos o papel de orientação do lugar e das pessoas, uma vez que uma expedição desse porte conta com muita ajuda para ser realizada e mostrou-se importante narrativamente e performativamente frisar esse aspecto. O diretor qualifica as pessoas, referenciando-lhes seus nomes e funções nesta aventura, como quando menciona a importância de Rozi Ali, carregador, cozinheiro e amigo de Messner após tantas expedições na região. Quando a escalada se inicia, acompanhamos tudo pela visão do narrador. O melhor conforto que poderíamos ouvir também vem de Herzog: “Eles chegaram no topo de Gasherbrum I. Chegariam ao topo da Gasherbrum II dois dias e meio mais tarde”. Este é mais um exemplo de como a performance de Messner é rodeada pela performance do diretor, que discursa sob as imagens produzidas pelo protagonista.

Com postura de entrevistador mais intimista, o cineasta coloca as entrevistas como circunstanciais, uma vez que acompanham o crescimento do nível de tensão da expedição. Na primeira delas, mas despojadamente, Messner diz que é feliz em não ter nenhum emprego. A atividade que faz lhe satisfaz plenamente, e o efeito de retorno parece-nos uma simplificação do ato de

escalar, porque o personagem se apresenta como totalmente feliz e satisfeito. Herzog explora sutilmente na sequência 3 assuntos como amizade, confiança, erros e acertos, sem colocar Messner e Kammeler em situações constrangedoras, uma vez que ele não achou que seria a hora certa de valer-se de fragilidades e memórias tristes.

A medida em que o filme passa, as entrevistas assumem outro tom. Na sequência 4, assuntos como morte e medo das avalanches, tormentas e correntes de vento em altitude são mencionados. Pelo teor psicológico da conversa, Messner acaba comentando: “Essa coisa de querer subir montanhas é um signo de degeneração cerebral”. De forma bastante similar ao comentário de Steiner sobre medo e o que se passa na mente das pessoas durante a prática do esporte, Messner relata que se qualquer escalador pensa em se matar durante uma escalada, então não pode mais fazer essa atividade.

O clímax de *Gasherbrum* está no alcance do topo da montanha, mas existe outro momento bastante referenciado entre os teóricos e críticos da filmografia de Herzog pelo clima de tensão. O diretor sem pestanejar, faz uma pergunta muito delicada sobre Messner achar que seu irmão poderia ter morrido em seu lugar (O irmão de Messner morreu durante uma expedição que fizeram juntos ao Nanga Parbat – Himalaia). Ele responde que não, que na verdade sente que seu irmão é quem está vivo e ele quem está morto. A tensão piora quando Herzog pergunta sobre como reagiu sua mãe quando soube da morte do irmão. A resposta não vem de imediato. Primeiro temos o silêncio, depois ouvimos seu choro, seu soluço, advindo da emoção e sentimento de tristeza que o acometeu pela lembrança. Nesse momento, é difícil não se emocionar junto a Messner, porque de alguma forma, pelo forte apelo emocional e carga dramática, a audiência capta sua dor e mergulha nos seus sentimentos. Depois disso, Messner responde em soluços que sua mãe teria entendido o que ocorrera melhor do que qualquer outra pessoa, mas que ainda assim foi muito difícil.

Herzog não continua a entrevista, mas também não tem pressa em cortar a cena, uma vez que o esportista novamente se emociona e chora. Seus quase vinte segundos de emoção são pacientemente registrados, e apesar das críticas que o diretor sofreu na época do lançamento do filme, ele comenta que Messner não era inocente e sabia se defender, já que aparece constantemente em tantas entrevistas e *talk-shows* na televisão. Dessa forma, Herzog deixou

claro que “Messner sabia que não haveria perdão para ele porque os filmes *per se* não sabem o que é perdão”¹⁵¹ (CRONIN; HERZOG, p.643).

Nossa visão da conexão desta sequência com critérios performáticos goffmanianos do Homem x Natureza ocorre da seguinte forma: A questão da memória nos apresenta um Messner que desconhecíamos, mais fragilizado. Isso em mente, no momento em que o protagonista se depara com a natureza indiferente, já sabemos que Herzog não o pretende representar como imortal e insuperável (diferentemente de *Steiner*), e que a fragilidade passará a fazer parte daquela performance, inclusive porque não sabemos se ele irá voltar da expedição com vida, ou se encontrará avalanches e enormes tempestades no caminho. A dura entrevista que tivera com o diretor funcionou como um reforçador da performance destinada a conter a Verdade Extática (alcance do cume) e pela noção de risco muito maior que em *Steiner*, um dos melhores e mais reconhecidos escaladores do mundo, Messner é visto tão humanamente por nós que ficamos abertos a solidariedade pela sua dor.

Voltando-nos para os efeitos sonoros enquanto apoiadores da performance, temos sons do motor jipe que carrega os suplementos até a cidade de Dessa - local mais próximo de atingir Gasherbrum a pé; da gigantesca força das águas dos rios barrocos da região; do rolar dos cascalhos e pedras na caminhada de cinco dias (que faz com que as pessoas tenham que descer e subir ladeiras cuidadosamente e representa a dificuldade de acesso às montanhas), entre outros. Todos culminam na expectativa que se tem para chegada aos glaciares, posicionando a pré-escalada já como muito difícil. Muitos da equipe foram desistindo ao longo do percurso (mencionado por Herzog em *off*), e a atribuição que fazemos da natureza é alastrada por essas sonoridades, afinal, se já é tão complicado chegar no local para montar o acampamento base, imaginemos a escalada das montanhas em si. Portanto, este imaginário sonoro proposto ao longo de toda narrativa contribui para a performance final que ocorre no momento de alcance do topo.

Juntando a isso, também ouvimos a calma das águas na fonte termal, representando o relaxamento proporcionado pelo banho e pela entrevista que se seguiu no lugar. Mais adentro dos glaciares, percebemos a atenção voltada às

¹⁵¹ “Messner knew there would be no mercy for him because film *per se* knows no mercy.

pegadas na neve, e principalmente ao vento, extremamente forte em toda extensão dos cumes. Sobreposto a música final, este foi o efeito escolhido após a “performance da Verdade Extática” para fechar a narrativa e assegurar a intenção de indiferença da paisagem, os ressonantes ventos “uivantes”. Sabe-se que quase toda a obra herzogiana foi gravada com som direto (CRONIN; HERZOG, p.891), o que demonstra sua atenção também para com os efeitos sonoros, usualmente os mais desprezados em um pensamento sonoro.

Em conclusão, percebemos que o sentido sinestésico destinado ao espectador é a principal contribuição da poética sonora para a performance, constituída em forma de tríade, isto é, ela é música, depoimentos e narração de dupla função (com ou sem viés de entrevista). Como o interesse dessa pesquisa volta-se para a relação Homem-Natureza, a banda sonora vai produzir efeitos de sentido sensibilizadores a partir desta intersecção, a fim de comunicar e conduzir o público por uma experiência estética. Primeiro pelo poder narrativo dos elementos sub-categorizados, que reforçam a performance antes, durante e depois da execução, trazendo coerência e amarrando as sequências. Depois pelo auxílio do silêncio e dos efeitos sonoros, ativando sensorialmente a tríade e expandindo espacialmente a diegese documentária (principalmente pelo constante uso de comentários em *over*).

Os personagens nos entregam suas memórias e reflexões, por vezes se emocionam e reagem de diversas maneiras às perguntas. Já as músicas são sempre dedicadas à fruição sensorial e apreciação, dificilmente sobreposta a outro elemento sonoro. O uso da voz como estratégia retórica nestes documentários é estilizado, mas tampouco é mecanizado a atribuição e peso das palavras. O direcionamento discursivo em Herzog é importante marcador performático porque, além de gerar interação tanto com o personagem quanto com o espectador, deixa clara a admiração, no caso de Steiner, e a fragilidade e humanidade, no caso de Messner, como ferramentas narrativas necessárias à composição das imagens. O diretor informa, mas “prepara o terreno” para atingir o ápice interior dos seus personagens no âmago de suas práticas performáticas, isto é, alcançar os significativos momentos de exposição da sua verdade. Para isso, afinidade é imprescindível com quem está diante dele, e por conta disso muitas vezes a narrativa pode ser vista como autobiográfica. Desse modo, será

que pode haver autenticidade na fala de quem estiliza? Herzog certamente diria que sim.

QUADRO 5: QUADRO-RESUMO ACERCA DA BANDA SONORA

Em <i>Steiner</i> :	Em <i>Gasherbrum</i> :
<p>Narração de dupla função; Uso da voz herzoguiana (com presença corpórea); Prepara o espectador para apreciação máxima do risco e da performance; Autorreflexão de Herzog como forte marcador (quebra da quarta parede); Reforço da imagem de um esportista insuperável.</p> <p>Trilha musical extra diegética; Música age de maneira a auxiliar na ideia de congelamento da figura do personagem em momento de emersão; Uso de silêncio para reforçar a solidão de Steiner;</p>	<p>Narração com função orientadora; Uso da voz herzoguiana (sem presença corpórea); Prepara o espectador para apreciação máxima do risco e da performance; Reforço da imagem de um esportista com limitações.</p> <p>Trilha musical extra diegética; Música age de maneira a sacralizar as montanhas e reforçar a dificuldade do ato de escalá-las; Uso de silêncio para reforçar a humanidade e fragilidade de Messner;</p>

4.5 Terceira dimensão analítica: Corporeidades

Falar de corporeidade em Herzog significa falar de estilização. Estilização compreende imaginação, encenação e fabricação como eixo principal responsável pelo acesso ao que se chama de “camadas mais profundas de verdade no cinema”. Em outras palavras, entendemos o corpo como o meio pelo qual a performance se situa como “uma reconstrução encenada de um evento passado, que cria um novo e necessariamente diferente evento no presente”¹⁵² (AMES, 2012. p. 181). Esta será portanto a terceira dimensão analítica analisada, assim como foi o a paisagem e a banda sonora.

¹⁵² “(...) staged reconstruction of a past event, which creates a new and necessarily different event in the present”.

Por comunicação baseada em signos não-verbais, vamos observar este pilar em relação à postura dos personagens, espacial e gestualmente. Não obstante, reforçamos que o corpo humano em ação é fundamental para toda e qualquer performance e no caso de Herzog, base constitutiva para o alcance do êxtase (ir pra fora de si mesmo), matéria-prima que compõe a Verdade Extática, e que deve ser observada pela sua potencialidade performática dentro do tempo e espaço narrativo. A identidade autoral do diretor se completa na maneira como explora a ação do corpo imagético dos seus protagonistas em cena. Depois da natureza como o próprio palco (para usar termos goffmanianos) e da banda sonora como base sensorial, o desempenho corporal dos atores sociais completa o processo performático necessário para o cineasta configurar momentos narrativos de sublimidade e responder a pergunta de pesquisa.

Como sabemos, toda a filmografia do cineasta, principalmente a não-ficcional, pode em certos níveis ser lida como autobiográfica, devido à proximidade ideológica que este tem com seus personagens. De acordo com ele próprio: “Quanto mais eu progrido como cineasta, mais eu acho que é vida real que eu estou filmando, minha vida”¹⁵³ (CRONIN; HERZOG, 2012, p.201). Em outras palavras, a atribuição performática do eu (self) em Herzog é materializada no outro. Com Steiner e Messner não seria diferente, em especial o caso de Steiner, sintomático pelo deslumbramento envolvido, transpassado para a tela.

Como analogia ao “filme é atlético, não estético”, novamente a importância do corpo transparece. Herzog acredita muito mais no ato físico de fazer filmes, na ação dentro da cena, do que em qualquer epistemologia do cinema. De igual forma aos personagens, chega ao extremo físico para buscar suas “imagens adequadas”, em que há a real necessidade de se estar preparado para o trabalho, tal qual os atletas. A potência da ação deve ser vista pela mesma ótica de Goffman, pela indicação do risco que se assume, uma máxima tanto para os atores sociais como para o diretor e sua equipe.

Nessa continuidade, cabe um adendo sobre a escolha destes documentários ter a ver com esse sentido físico proposto pelo diretor. Ao articularmos o esporte e os esportistas como via de êxtase, também articulamos a intensa fisicalidade do preparo corporal. Esse trato físico (e sensório) da

¹⁵³ The more I have progressed as a filmmaker, the more I find it is real life that I have been filming, *my life*”.

realidade chega ao limite do ser humano e vai para fora do âmbito narrativo, uma vez que “a todo instante, o diretor submete a si e a toda sua equipe a provas de resistência física (e psicológica), escalando montanhas, desbravando florestas, atravessando rios perigosos etc”¹⁵⁴ (NAGIB, 1991. p.38).

Seguindo discussão, *O Grande êxtase do entalhador Steiner* é classificado como um documentário *estilizado* de esportes (PRAGER, 2007, p.23), servindo como um lembrete ao tipo de obra fílmica participativa, imaginativa e recriada que o espectador está prestes a assistir, a partir da vida real. Steiner assume o posto de típico personagem herzogiano, e arriscamos compará-lo inclusive com os personagens ficcionais, como Aguirre ou Fitzcarraldo. Conferimos que será a performance de suas transgressões, transcendências e obsessões a indexar e emergir na tela. Todos eles (inclusive Messner) são representações máximas do reforço da inocência da visão, em que se tenta fazer algo pela primeira vez. Consequentemente podem reforçar a (não)fronteira entre documentário estilizado e ficção, discussão que fizemos no capítulo 2.

Rompendo os clichês audiovisuais de exposição, todas as sequências que fazem uso de *slow motion* em Steiner (em especial a 2ª e a 6ª) são indicativas da sua performance. Isso ocorre primeiramente pela posição do corpo na cena: Os planos longuíssimos apresentam-no sempre inclinado a uma angulação de 180 graus com seus esquis em paralelo, em que efeito de *slow* não suporta totalmente sua figura dentro do quadro (fig.13). Como explanou Waller (1980, p.30), “ele flutua com seu impulso corporal em uma linha reta que corre quase em paralelo com seus esquis, movendo-se para longe da câmera e sempre tentando quebrar completamente o *frame* da imagem”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O diário de gravações de Fitzcarraldo “Conquista do Inútil”, é prova destas experiências limítrofes, em que se chega ao nível do insano.

¹⁵⁵ ““He floats with his body thrust forward in a straight line that runs almost parallel with his skies, moving farther away from the camera and always threatening to break completely out of the framed image”.

FIGURA 13 - SEQUÊNCIA EM ULTRA SLOW MOTION



Desse modo, o efeito de *slow motion*, ainda mais devagar do que *slow motions* tradicionais, e a descrença em enquadramentos mais tradicionais, também são fundamentais na construção cinematográfica da performance do personagem. Seu corpo vai trabalhar alegoricamente, e “enquanto que na arte barroca, o corpo de Cristo refere-se ao cosmos, o de Steiner refere-se a uma volta a ele mesmo, e por extensão, ao cineasta”¹⁵⁶ (AMES, 2012, p.112). Soma-se a isso um tipo de música proposta por Popol Vuh, totalmente desassociada do que se espera em documentários sobre esportes.

Nesse instante, a performance do “voar como um pássaro” prende a audiência, mas diferentemente de observá-lo *in loco*, o documentário traz uma representação performática que diminui a ênfase na velocidade e na distância alcançada. Visualmente, podemos afirmar que as câmeras de alta velocidade capturam não a agilidade, mas um corpo estático e movimento tranquilo em que só natureza, neve e céu azul contrastam com a altura do voo, ressignificando a prática de saltos em esquis.

Steiner tem total controle do seu corpo, efetivado imageticamente pela profundidade de campo das objetivas no objeto filmado, que exigiu ambientação clara e longa exposição. Pelas dificuldades da “câmera na mão” e indispensabilidade de um atletismo da equipe para integrar o aparato ao corpo, uma “pureza” na imagem não existe, apenas no *ultra slow motion* de múltiplos

¹⁵⁶ “(...) whereas in baroque art, the body of Christ refers to the cosmos, that of Steiner refers back to himself and, by extension, to the filmmaker”.

ângulos é que conseguimos perceber os detalhes, movimentos e posicionamentos do corpo em ação. A abertura da lente aponta não apenas para a paisagem que o cerca, mas assim como os monólogos, retira o personagem do tempo cronológico da narrativa e o posiciona solitário em outra dimensão.

Na sexta e última cena do filme, A câmera aberta com suas *pams* e *tilts* reafirmam esta presença corporal de forma a dar ritmo no desempenho de Steiner, ela não invade nem aproxima o protagonista (não faz uso de *zoom in*). Ao contrário, ele segue voando, até que seus esquis toquem o chão coberto de neve e então ele se perca na imensidão. Este último salto configura a junção extraordinária do isolamento e imaginação do personagem e do alcance do êxtase, representado pelo corpo que “sai de si mesmo”. É dessa forma que, com falas guiadas de Steiner durante o filme, Herzog projetou na tela a performance do seu desejo infantil.

Prager (2007, p.25) considera seu distanciamento e vontade de estar totalmente sozinho no universo uma espécie de narcisismo, o que “não sugere vaidade, mas uma obsessão com a *self*”¹⁵⁷ (e negação do mundo com retorno). O reforço em implementar esta imagem tem base no que diz Goffman novamente sobre a *personal front* (fachada pessoal), que no caso é reafirmada tanto pelo ponto de vista de Steiner quanto pelo ponto de vista de Herzog, para salientar a diferença, distinção e desencaixe do personagem. É intrínseco a qualquer performance demonstrar ações vinculadas as aspirações e desejos daquilo que se deseja tornar ou vir a ser.

Outro elemento a ser considerado é a boca aberta de Steiner durante os voos (fig. 12). Ele diz que poderia fechá-la mas que considera o ato supérfluo, ainda que existam saltadores que se preocupem com estética e deixem de aproveitar o conjunto de sensações promovido pelo salto. Pelo viés da potencialidade da ação e da tensão do voo, sentimo-nos maravilhados ao acompanhar o atleta e sua boca aberta durante vários segundos em cena, uma vez que o feitiço “coloca em primeiro plano os valores emocionais da imagem, evocando tanto dor quanto prazer”¹⁵⁸ (AMES, 2012, P. 118).

Cabe uma menção a performance do cineasta e a relação espectral nesse filme. Primeiro, por se tratar de um documentário feito para uma série

¹⁵⁷ “(...) not suggest vanity, but an obsession with the self”.

¹⁵⁸ “(...) it foregrounds the image’s emotional values, evoking pain as much as pleasure.

televisiva, ele desestrutura a ordem estabelecida com convenções documentárias pouco tradicionais. Segundo, além da qualidade dramática que endereça a audiência, “Herzog trata a figura do apresentador como uma persona, uma máscara para projetar certos aspectos de sua própria identidade de interpretação, que são desdobrados seletivamente para um efeito”¹⁵⁹ (AMES, 2012, p.113). O jeito em que descreve condições climáticas, explica pormenores do campeonato e entrevista Steiner não devem ser visto inocentemente, mas em consonância como o que acredita ser uma nova maneira de fazer o público apreciar filmes sobre esportes.

Além da postura em frente às câmeras, a maneira estilizada com que monta seu discurso performativo se dá pelo exagero, “estratégia verbal para representar Steiner como um *performer* dos milagres, apesar de todas as evidências do contrário”¹⁶⁰ (AMES, 2012, p.114). O diretor oferece a quem assiste um espetáculo estilizado da diferença, reafirmado pela performance e priorizado incessantemente pela distinção ao invés da associação de Steiner com outros saltadores.

Isolado no fardo do seu talento, eis que surge um instante propício no filme, a sequência final, para que uma mensagem não informativa mas poética se ponha justaposta a trilha e as imagens estéticas do último voo em *slow* para a eternidade. Ao tocar o solo suavemente e em segurança, o personagem levanta as mãos. Em velocidade real, esse gesto serviria para equilíbrio dos saltadores mas aqui funciona como um sinal de celebração, uma elevação para uma outra esfera sensitiva, um alcance solitário ao extremo do mundo. É possível interpretar que Herzog quis mostrar o caminho oposto a expectativa da fatalidade, quis mostrar a poesia e transcendência que existe na sua verdade documentária.

A mensagem de autoria do poeta Robert Walser conclui o filme. Herzog aplica a intertextualidade como adaptação ao contexto, originárias da obra de 1914 *Helbling's Story*. As linhas dizem: “Eu deveria estar totalmente sozinho nesse mundo. Eu, Steiner, e não outro ser vivo. Sem sol, sem cultura, eu, nu,

¹⁵⁹ Herzog treats the presenter-figure as a persona, a mask to project certain aspects of his own performing identity, which are selectively deployed for an effect.

¹⁶⁰ “(...) verbal strategy for representing Steiner as a performer of miracles, despite all evidence to the contrary”.

sob uma pedra alta, sem tempestade, sem neve, sem bancos, sem dinheiro, sem tempo e sem respiração. Eu então, finalmente, não terei mais medo”. Mas por que o diretor resolveu finalizar seu filme dessa forma?

Presumimos o viés da ode ao isolamento, que apesar de referir-se a Steiner, tem muito mais a ver com o próprio diretor (é autobiográfica). Prager (2012, p.2) conclui que conversar com outras formas de arte (como a poesia), é vital para o seu corpo de trabalho, e ainda que “Herzog notoriamente fuja da retórica da influência e evite contínuas comparações, ele insere sua própria filmografia junto a uma longa história cinemática e literária”¹⁶¹. Estas aproximações também são descortinadas com Arnim von Achim e Caspar David Friedrich, como vimos.

Como nota Brigitte Peucker (2012), todas estas estratégias fílmicas de reflexividade contribuem para a “performance da autenticidade” em Herzog, que por vezes pode ser contraditória a mensagem original. No caso de Steiner, salientamos que além da hipérbole que distancia o protagonista da sua função de artesão, também há exagero no uso de técnicas jornalísticas a cenas paralelas estilizadas sobrepostas aos monólogos de Steiner. Conforme com Cesare Wright (2016. p. 140), ainda que o cineasta tenha mencionado que foi forçado a aparecer na tela pelas normas da *Grenzstationen*, existem estratégias narrativas intencionais nesta ação performática.

Em relação a *Gasherbrum*, notamos uma direção que faz uso do físico e do corpóreo acima do verbal. É claro que os depoimentos de Messner e a narração de Herzog são estratégias retóricas que corroboram com a performance do personagem, mas é a exibição do corpo, pelo movimento de escalar, caminhar em localidades íngrimes que ganham outras proporções.

A quebra da quarta parede na sequência 1 introduz os dois personagens na narrativa (olham atentamente para a câmera), e a figura de Messner já pressupõe que trata-se de uma história de uma pessoa simpática, já que o sorriso no rosto a coloca, pelo menos à primeira vista, como menos tímida do que Steiner. Sem dizer qualquer palavra, a performance se inicia quando seu corpo e postura comunicam sua função no mundo: alpinista, fortalecida pelos equipamentos e vestimentas próprias da ocasião (fig. 14).

¹⁶¹ “Herzog notoriously eschews the rhetoric of influence and avoids sustained comparisons, he embeds his own filmmaking within a long cinematic and literary history”.

Nesse sentido, reconhecemos como Messner defende o “*alpine style*” de escalar, uma medida na qual o esporte é feito de forma mais livre, com o mínimo de equipamentos possíveis. Em perspectiva goffmaniana, esses itens e posicionamento do corpo podem ser lidos como a *face-work* (*preservação da fachada*) do ator, porque sem este *portar-se* não existem as configurações necessárias para executar uma performance. A simpatia inicial é artifício para modelar uma impressão e comunicar simpatia ao espectador.

FIGURA 14 – QUEBRA DA QUARTA PAREDE EM GASHERBRUM – A MONTANHA LUMIONSA (1984)



A performance de Herzog neste filme traz ao mesmo tempo conexões e desconexões com o filme de Steiner. As conexões se dão pelo também caráter biográfico, em que “a *mise-en-scène* é calculada para comunicar intimidade entre

os dois”¹⁶² (JOHNSON, 2012, p.514). Elucidamos que a narrativa exterioriza motivações psicológicas, limites existenciais e desejos de isolamento e solidão, das quais Herzog compartilha com seus *pupilos*. Se Steiner é um dos melhores esquiadores de todos os tempos, assim o é Messner em relação ao montanhismo. Roger Cook (2012, p.297) exemplifica bem essa correspondência: “O autodomínio e as façanhas de indivíduos tão excepcionais como Steiner e Messner tendem a gerar sentimentos de maravilhamento aurático e admiração que podem se transformar facilmente em visões de transcendência”¹⁶³.

Compartilhar a paixão e memórias da infância por locais cercados por montanhas faz parte da vida de ambos, Herzog e Messner, inclusive geograficamente, já que o alpinista é da província autônoma de Balzano, Tirol do Sul, menos de 200 quilômetros de Sachrang. Na película fica claro que ambos têm o desejo de caminhar para sempre, e fizeram planos de seguir um o passo do outro. Esse desejo por caminhar acompanha a vida dos dois há muito tempo, uma vez que Messner é apaixonado por expedições e Herzog já foi em 1974 caminhando no inverno de Munique até Paris, experiência que consta em seu livro diário *Caminhando no gelo* e que já relatamos. Caminhar pode ser lido como ato simbólico da compulsão que sentem em exaltar em transcendência, em transformar o cotidiano em rara e poética experiência.

Dando segmento, existe uma quebra na segurança na qual Messner externou a nós em certos momentos no filme. Quando o personagem chora (Herzog direcionou um crescimento na tensão das perguntas) descrevendo a reação de sua mãe que perdera o filho, dispomos de um discurso sobre ele ter de encará-la face a face (*von Angesicht zu Angesicht*) e dar a notícia da morte do irmão. Nesse espaço, nos apropriando da análise da carga emocional e força do relato que já fizemos, aqui o corpo performático auxilia a produzir a humanização do protagonista.

Em conformidade com as cenas finais, o topo acessado é representativo da autoconfiança do protagonista, que compreende, principalmente depois da morte do irmão, que montanhismo é responsabilidade única de cada um. Como

¹⁶² The *mise-en-scène* is calculated to communicate intimacy between the two.

¹⁶³ “The self-mastery and exploits of such exceptional individuals as Steiner and Messner tend to generate feelings of auratic wonderment and awe that can easily morph into visions of transcendence”.

exprime Johnson “talvez a escalada e a autossuficiência forneçam uma espécie de absolvição, um reconhecimento de que cada um, sem realmente dizer isso, sempre é responsável em última instância apenas por nós mesmos, sem precisar de nada atrás de nós”¹⁶⁴ (JOHNSON, 2012, p.516). Estas imagens feitas pelo protagonista e seu colega (fig. 15) apresentam suas condições de ao mesmo tempo que realizados, vulneráveis pelo frio, altura e vento intensos. De maneira mais livre pela ausência de Herzog, alcançar o cume faz Messner por um instante olhar diretamente para a câmera com um ponto de vista muito próprio da situação que acaba de encontrar, de forma que suas imagens, por não serem produzidas por uma equipe, servissem também como prova da sua aventura, um local em que poucos já pisaram.

FIGURA 15 - SEQUÊNCIA DO ALCANCE DO CUME EM GASHERBRUM – A MONTANHA LUMINOSA (1984)



Em relação à performance de Messner nas várias sequências em que se banha, a penúltima do filme é especialmente interessante porque seu corpo fica bastante exposto, e a câmera se aproxima do objeto aos poucos com um *Zoom in*. O personagem sorri e participa da conversa novamente seguro e tranquilo após realizar seu objetivo. O corpo nu apresenta a boa forma de Messner, necessária para a prática de um esporte de tamanha dificuldade de execução, mas a mensagem principal se dá pela relação com a natureza, representando isolamento e vulnerabilidade, e não sensualidade, aspecto que nunca esteve presente na obra herzogiana.

¹⁶⁴ Or perhaps mountain climbing and the self-reliance it demands provides a sort of absolution, an acknowledgment that each of us, without really saying it, always is responsible ultimately only for ourselves, not needing anything behind us.

Diferentemente de Steiner, nossa interpretação é a de que Herzog não coloca o desempenho de Messner em nível de fascinação. As entrevistas e narração constroem uma teia narrativa que apontam para a vida de um homem fascinado pelo que faz mas exposto, ao invés de reforçar um imaginário de super-herói indestrutível. As fraquezas do personagem são por vezes as mais demarcadas, exemplo é a cena em que Messner chora, e fazem parte do jogo performático entre entrevistador e do entrevistado. Apesar de Messner se expor em situações verdadeiramente mais perigosas e arriscadas que saltos de esqui, não é pelo perigo que somos endereçados na tela, mas pelas motivações e ambições de um alpinista que continua a praticar o esporte mesmo após ter perdido seu irmão neste contexto, o que corrobora na asserção goffmaniana da individualidade e fragilidade das performances, que nunca são uma igual a outra.

Em finalização, a experiência estética da corporeidade nestes filmes aponta para a cooperação de Herzog em tentar conectar corpo e mente tanto sua quanto dos personagens em ambiente alheio a suas zonas de conforto, e tentar comunicar esta relação com a audiência. A utilização do corpo humano como base performática nos seus filmes se dá de variadas maneiras, mas especialmente nos casos apontados, vemos que “o esporte, por exemplo, é utilizado frequentemente como a via do êxtase, ou seja, da dissolução do ser na consciência absoluta, que o devolve à ordem cósmica” (NAGIB, 1991, p.36-37). O esporte é um pressuposto a mais para tirar proveito do corpo no quadro, “(...) independentemente de tal inclusão ocorrer através do movimento da câmera ou pela música na trilha sonora”¹⁶⁵ (PRAGER, 2007, p.2-3).

Apesar de categorias próprias (paisagem, banda sonora e corporeidade), não defendemos conclusões nos significados isolados, mas extraímos as potencialidades na junção destes, que absorvem-se das diversas estratégias analisadas para criar efeitos e fazer sentido à audiência. O corpo, apesar de pressuposto básico da performance, se não recebesse apoio das outras dimensões analíticas apontadas, fragilizaria a potencialidade da ação nessa relação Homem x Natureza. É, portanto, neste horizonte que o elemento

¹⁶⁵ “(...) regardless of whether such inclusion happens through the movement of the camera or by way of the music on the soundtrack”.

performático ganha força e vai constituir o eixo estruturante a atuar como padrão autônomo da Verdade Extática herzogiana, em que a presença da estilização, da inserção, da identificação e da autorreflexão se apresentam nas duas obras (ainda que em distintas intensidades no processo de exposição) e comportam em Herzog todo o terreno necessário para contar uma história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho de reflexão proposto nesse estudo foi o de contribuir com o debate acerca da verdade no cinema documentário pela noção de performance. Para isso, trouxemos novo diálogo com o conceito de Verdade Extática, cunhado pelo diretor alemão Werner Herzog. Corremos um risco ao estudar uma formulação de um diretor que expressa de modo confuso o que venha a ser a própria criação conceitual. Porém, como vimos, Herzog nos deixou pistas de base romântica, com Achim von Arnim e Caspar David Friedrich, e base filosófica, com Kant e Longino, que sustentou um olhar mais analítico sobre o termo.

Investigar as nuances da representação da verdade de um diretor suscitou descobertas anteriores a própria *The Minnessota Declaration*, documento que expõe o termo Verdade Extática pela primeira vez (anexo 1). Dizemos isso porque, ao refletir sobre um aspecto tão complexo como a verdade do filme, fizemos uma leitura sobre a construção de um raciocínio e de uma visão de mundo (*Weltanschauung*), que nos trouxeram apontamentos iniciais de contexto identitário, culminando na atração pela descoberta, pelo diferente, pelo isolamento e pelo retorno à terra-pátria como princípios fundadores.

Nesse mesmo sentido, a interpretação que fizemos sobre uma estética romântica alemã ter influenciado a idealização do êxtase da verdade herzoguiano, seja em maior ou menor grau, tem suporte na ótica do sublime, objeto (da natureza) e essência primeira do romantismo alemão. Culto à natureza, imaginação como fonte inspiradora, escapismo e individualismo são algumas características que compõem este período e reafirmam a associação que fizemos. Como o consagrou Lotte Eisner, o mais romântico cineasta do Cinema Novo Alemão vê na fuga para a natureza um dos seus maiores *leitmotiven*.

Explorar o cinema documentário do cineasta é concordar com a afirmação de que seus filmes são “altamente estilizados e cheios de imaginação”. Este fator, aliás, foi fundamental para que pudéssemos fazer uma ligação com a perspectiva da performance, que em geral tem coerência no cinema não-ficcional apenas se falarmos de (re)encenação da ação pelos corpos que se utilizam dessa prática no momento da intervenção. Esses tópicos sobre verdade

e realidade no documentário possuem nuances teóricas de todos os tipos, e englobamos variadas perspectivas que trouxeram sentido para a clareza da Verdade Extática como base performática, contemplando-a pela sua estilização. Como consequência, tentamos desprender os documentários herzoguanos da expectativa sobre acesso privilegiado à realidade, elucidando porém em defesa da tríade documentária: retórica, representações do mundo histórico e dimensão ética fundamental, inerentes a esse tipo de cinema. Esta fórmula é mais certa em designar o uso das estratégias utilizadas por Herzog no desenvolvimento da sua verdade subjetiva e do seu fazer fílmico.

Foi mencionado que os documentários extáticos do cineasta vão concretizar na relação Homem x Natureza uma comunicação com o espectador não dita em palavras, mas sim com o corpo sensível performático na tela que nos aproxima da real noção de êxtase quando o personagem se vê diante da natureza. Essas cenas são consideradas como o clímax das obras. Se por um lado o diretor prioriza a experiência física, por outro esse êxtase que fala só existe pela experiência do sensível, como no sentido da palavra grega *ekstasis*. Imagetivamente, ele representa o sensorial quando associa, a exemplo de um dos documentários analisados: *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974), a trilha musical, o extremo *slow motion*, a profundidade de campo mascarada, a exploração do posicionamento do corpo no quadro e a sobreposição a tudo isso do elemento poético advindo dos dizeres do escritor suíço Robert Walser sobre se estar sozinho no mundo, uma clara referência a solidão latente do protagonista Steiner.

Ainda que a perspectiva poética exista, reafirmamos que a força motriz da Verdade Extática está na performance, nossa hipótese de trabalho, sublinhando as capacidades fenomenológicas da tomada de um cinema de autor. William Shakespeare certa vez escreveu que “todo o mundo é um palco”. Esta frase parece fazer ainda mais sentido se pensarmos a performance para além dos âmbitos do teatro, preocupação muito latente nos estudos acadêmicos da performance, inicialmente proposta por Richard Schechner (1977; 2006). Área interdisciplinar por natureza, vemos que cada campo acadêmico, a sua maneira, procura por meio das práticas performáticas estabelecer visões sobre o mundo. Sugerimos um diálogo com o campo da Comunicação, “um modo de

comunicação marcado e destacado esteticamente, enquadrado de uma maneira especial e exibido para uma audiência” (BAUMAN, 1989, p. 262).

Nessas especificidades, utilizamos principalmente o sociólogo Erving Goffman (1967; 1971) para propor uma performance de viés interacional, tendo os documentários como exemplos de aplicação. A ação do corpo humano é basilar nesta proposta, que ainda conta com o tempo, espaço e relação do sujeito que assiste como elementos para promover a performance. Como vimos, Goffman concordaria com Shakespeare nesta metáfora da vida como palco de teatro, uma vez que toda e qualquer pessoa exerce papéis sociais e está sujeita a performances de interação cotidiana, utilizando para isso mecanismos diversos que servem para moldar, influenciar ou reforçar a opinião do outro sobre aquilo que ela é. A comunicação feita durante a apresentação performática pode ou não ser explícita, mas o ponto alto dessa correlação se dá justamente na autenticidade da tentativa e na exposição e do risco (ação) que se submete o performer e possibilita a orientação e demarcação deste no mundo.

No universo do documentário, os atores sociais (personagens performers) acabam por tornar-se responsáveis deste sistema signifiicante, utilizando artifícios que vão desde a voz, até a postura corporal em frente às câmeras. A principal diferença da performance no teatro e no documentário está na linguagem aplicada. Ademais, também é importante lembrar que a encenação do ator varia quando o encenar significa exercer o papel de um outro personagem ou de si mesmo. Ambos procuram passar uma mensagem ao receptor, mas o fazem diante do acervo estratégico que lhes compete. O cinema documentário está repleto de intencionalidades do documentarista e orientam o trato com o ator social e com o espectador, em um exercício de reencenação, improvisação e ensaios intrínsecos do ato performático.

Por optar por aspectos ficcionalizantes e outras estratégias para se comunicar, Herzog fez uso do corpo humano em ação enquanto pilar performático dentro da ação dramática dos filmes que analisamos. Nosso foco principal foi o de nos aproveitar desta performance para ressaltar o envolvimento dos atores sociais e das paisagens exóticas via estilização. É possível sustentar que beneficiaram-se destas performances ambos, personagem e diretor, o primeiro através do corpo e o segundo através da narração em primeira pessoa, ferramenta que faz uso para enfatizar nos documentários a sua identidade

autoral. A performance do diretor teve o objetivo de complementar, a seu modo, a performance dos personagens, e é justamente dessa forma que Herzog vai construindo um terreno propício para alcance do êxtase e demonstração da sua Verdade Extática.

Visando responder nossa pergunta de pesquisa “Como Herzog utiliza a performance para compor sua *mise-en-scène* documentária, enfatizando a relação Homem-Natureza para construir momentos sublimes em sua narrativa, aos quais ele denomina de Verdade Extática?”, dividimos essa *mise-en-scène* documentária em três grandes colunas: paisagens fílmicas, banda sonora e corporeidades, por achar que todas, além de contribuírem narrativamente, são dispositivos que o diretor utiliza para ampliar a prática performática existente nestes momentos de intersecção personagem/paisagem. Apesar de ressaltarmos que a sustentação principal da performance é o corpo em ação, os outros elementos mencionados fortemente favorecem a execução desse ato performático.

A análise nos trouxe à luz algumas reflexões. A primeira delas é a de que as paisagens fílmicas são as primeiras e últimas referências que temos dos filmes, mas configuram um lugar desterritorializado, que por vezes depende da nossa capacidade prévia de subjetivação, de viés fenomenológico, à experiência proposta pelo realizador. Desse modo, a natureza é aliada na estruturação dessa dimensão onírica e imaginativa que o cineasta propõe ao espectador. Não obstante, a já comentada fuga para a natureza, local sacro de partidas e chegadas, aquém da referencialidade do mundo e próximo da interioridade dos personagens, vê no conjunto ao qual pertencem essas localidades um palco e aspectos cênicos pertinentes às ações performáticas dos personagens.

A segunda delas é referente à banda sonora, que pode ser traduzida por uma poética sonora. Como proposto, mais do que nas paisagens fílmicas, essa dimensão dialoga diretamente (há quebra da quarta parede) com a audiência, propondo um sistema representacional sinestésico em colaboração com a performance dos personagens. Nesse sentido, o pensamento sonoro em Werner Herzog se constrói em forma de tríade: música, depoimentos e narração de dupla função (com ou sem viés de entrevista). A narração herzogiana, em especial, é uma estratégia retórica, interacional e autoreflexiva que vai corroborar com a

performance do ator social antes da execução, pelos constantes esclarecimentos ao receptor da potencialidade do risco em Steiner e Messner.

A terceira e última delas diz respeito às corporeidades em cena, essência máxima da performance. O corpo fílmico dos personagens é o resultado da representação máxima do “sair para fora de si mesmo”, determinante dos momentos de aparição do sentimento de sublime através do êxtase. Em Steiner e Messner, suas performances são concebidas dentro do esporte que atuam, utilizado em favor do maior proveito do corpo no quadro e de acesso ao êxtase via emersão, isto é, é o ato de subir, de erguer-se, que opera enquanto prática performática. É justo afirmar que a junção dos elementos mencionados, em convergência com entrecruzamento dos personagens e das paisagens fílmicas, se firmam na estilização. Sob a égide de uma poética autorreflexiva, são desfrutados pelo diretor para sugerir verdade.

Em conclusão, compreendemos a Verdade Extática enquanto representações de momentos carregados de medo, sensação de arrepio e paralisia pelo qual sentem os personagens quando se arriscam (sentimento de sublime). Esses instantes se apoiam na relação Homem x Natureza como facilitadores do alcance da verdade porque necessitam incondicionalmente do grandioso para trazer tais sensações à tona. O êxtase emersivo de Herzog (ir para fora de si mesmo) ocorre justamente no acesso ao desconhecido.

Ao final deste trabalho, resta-nos almejar que o texto tenha provocado novas indagações acerca da obra documentária de Werner Herzog. Devido ao curto espaço de tempo ao qual uma Dissertação de Mestrado deve se submeter e pela necessidade da pesquisa em fazer recortes, suscitamos algumas considerações das obras fílmicas que foram analisadas até aqui. Certamente, muitos outros aspectos que envolvem a obra fílmica documentária do cineasta e proximidades do cinema com os estudos performáticos ainda permanecem pouco explorados, abrindo um espaço de possibilidades para o futuro. Assim sendo, estaremos satisfeitos se nossa investigação conseguir proporcionar algum avanço neste caminho.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

AMES, Eric; HERZOG, Werner. *Werner Herzog: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

_____. *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

_____. *Herzog, Landscape, and Documentary*. Cinema Journal. Vol.48, No. 2, Screen Studies Collection, pp.49-69. Winter 2009.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

_____. *O olho interminável*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3.ed. Lisboa: Texto & Gráfica, 2004.

BAUER, Martin; GASKELL, George. (Orgs). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAUMAN, Richard. *Performance*. In: BARNOUW, Erick (org). International Encyclopedia of Communications. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.

BAZIN, André. *Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BIAL, Henry. *The Performance Studies reader*. 2. ed. London/New York: Routledge, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BROCKMANN, Stephen. *Part Six: Postwar West German Cinema 1949-1989*. In: A critical History of German film. New York: Camden House, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Cinema Novo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.

CARLSON, Marvin. *What is performance?* In: Performance: a critical introduction. 2. Ed. New York/London: Routledge, 2004.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. *Como analisar um Film*. Barcelona, Espanha: Editora Paidós, 2001.

CLARKE, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. 2ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

COLLINS, Randall. *A tradição microinteracionista*. In: Quatro tradições sociológicas. Trad. Raquel Weiss. Petrópolis: Vozes, 2009.

COOK, Roger. *The Ironic Ecstasy of Werner Herzog: Embodied Vision in The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

CORRIGAN, Timothy. *New German Film: The displaced Image*. Rev. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

COSTA, Humberto. *A recepção do sublime kantiano em Schiller*. 2008. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba –PR.

CRONIN, Paul; Werner Herzog. *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin*. London: Faber & Faber, 2014.

_____. *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber, 2002.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. 4. ed. Rio de Janeiro: azougue editorial, 2008.

DIE ZEIT. Herr der Schmerzen. Disponível em: <content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894430,00.html>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DOSSE, François. *A biografia intelectual*. In: O desafio biográfico: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

DUERFAHRD, Lance. *Tantrum Love: The Fiendship of Klaus Kinski and Werner Herzog*. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

FRANKLIN, James. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. London: Columbus Books, 1983.

ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. (Film Culture in Transition).

_____. *New German Cinema: A history*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

FASSBINDER, Rainer Werner; TÖTEBERG, Michael. *The anarchy of imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1986.

FORREST, Tara. *Subjunctive Realism: Kluge on Film, Politics and Feelings*. In: *Realism as Protest: Kluge, Schlöndorff, Haneke*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.

FRANKFURTER ALLGEMEINE. *Die Ost-Zitate: Stoiber beim Wort genommen*. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/politik/die-ost-zitate-stoiber-beim-wort-genommen-1253787.html>. Acessado em 29 mai. 2017.

FRANKLIN, James. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. London: Columbus Books, 1983.

GABLER, Neal. *Life The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. New York/Toronto: Vintage books, 1998.

GANDY, Matthew. *Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Wiley Blackwell, 2012.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2011. (Coleção Campo Imagético).

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1971.

_____. *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*. New York: Doubleday/Anchor, 1967.

GOMES, Paulo César da Costa. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

GUIDOTTI, Mirella. *Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime*. Pandaemonium. São Paulo, No.17, pp. 118-131, Julho/2011.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e Experiência Estética*. BH:UFMG, 2006.

HAKE, Sabine. *West German cinema 1962-90*. In: *German National Cinema*. 2 ed. London/New York: Routledge, 2008.

HALL, Jeanne. *Don't you ever just watch?: American Cinema Verité and Don't look back*. In: B. K. Grant & J. Sloniowski (org). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2013.

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HELPERICH, Gerard. *Os cosmos de Humboldt: Alexander von Humboldt e a viagem à América Latina que mudou a forma como vemos o mundo*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HERZOG, Werner. *Conquista do inútil*. Trad. Renata Dias Mundt, São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

_____. *Caminhando no gelo*. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOLZMAN, Lois ; NEWMAN, Fred. *Three Less than connected discourses*. In: STRONG, Tom; LOCK, Andy. *Discursive Perspectives in Therapeutic Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

JARY, David; JARY, Julia. *Collins Dictionary of Sociology*. 3 ed. Glasgow (UK): HarperCollins Publisehrs, 2000.

JARY, Micaela. *Traumfabriken made in Germany: Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960*. Berlin: Edition q Verlags-GmbH, 1993.

JOHNSON, Laurie Ruth. *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester/New York: Camden House, 2016.

_____. *Werner Herzog's Romantic Spaces*. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

KAES, Anton. *The New German Cinema*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. *Images of history: Postwar German Films and the Third Reich*. In: *From Hitler to Heimat: The return of History as film*. Havard: Havard University Press, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

KENNEDY, Dennis. *Performance*. In: *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Vol. 2. M-Z. Oxford: Oxford University Press, 2003.

KIRCHE IN DEUTSCHLAND. *Zahlen und Fakten 2015/16*. Bonn, 2016. Disponível em: <https://www.dbk.de/fileadmin/redaktion/Zahlen%20und%20Fakten/Kirchliche%20Statistik/Allgemein_Zahlen_und_Fakten/AH287_Zahlen-und-Fakten-2015-16_internet.pdf>. Acessado em: 30 mai. 2017.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Performance Studies*. In: BIAL, Henry. *The Performance Studies reader*. 2. ed. London/ New York: Routledge, 2007.

KNIGHT, Julia. *New German Cinema: Images of a generation*. London/New York: Wallflower 2004.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MACKENZIE, Scott. *Nacional and Transnational cinemas*. In: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A critical Anthology*. California: University of California Press, 2014.

MARQUIS, Elizabeth. *Conceptualizing documentary performance*. In: *Studies in Documentary Film*. Vol. 7, No. 1, 2013.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MARTINS, Estevão Chaves Rezende. *Veritas filia temporis? O conhecimento histórico e a distinção entre filosofia e teoria da história*. Síntese (Belo Horizonte), Vol. 34, 2009.

MAXIMILIAN, Le Cain. *Herzog, Werner*. In: AITKEN, Ian (org). *Encyclopedia of the Documentary Film*. Vol. 2. New York: Routledge, 2006.

MOSTRA SESC CARIRI DE CULTURA. Disponível em: <<http://mostracariri.sesc-ce.com.br/noticias/nota-de-esclarecimento-2/>>. Acessado em: 28 set. 2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *35º Panorama da Arte Brasileira*. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo, Estação Liberdade: 1991. p.77.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. 2. Ed. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press: 2010.

_____. *Representing Reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OLIVEIRA JUNIOR, Luis Carlos. *Manual de vôo*. Sobre o livro Caminhando no gelo. *Contracampo revista de cinema*. Vol. 80. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/80/artmanualdevoo.htm>>. Acessado em: 01 jun. 2017.

KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

PAGANELLI, Grazia. *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*. Trad. Marta Amaral. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Ekstase und Wahrheit. Ecstasy And Truth. Estasi e Verita*. Film Edition Werner Herzog. München: Goethe-Institut, 2010.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)*. In: CONGRESSO SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acessado em: 20 set. 2017.

_____ et al. *Teoria do cinema vs teoria dos cineastas*. In: PENAFRIA, Manuela; RIBAS, Daniel. Atas do IV Encontro Anual da AIM, pp. 329-338, Covilhã: AIM. 2015.

_____. *Teoria realista e documentário*. In: Tradições e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário. Covilhã: LabCom Books, 2011.

PEUCKER, Brigitte. *Herzog and auteurism: Performing authenticity*. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PRAGER, Brad. *Werner Herzog's Companions: The Consolation of Images*. In: *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

_____. *Landscape of the mind: The indifferent earth in Werner Herzog's films*. In: GRAEME, Harper; RAYNER, Jonathan. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol (UK)/ Chicago (USA): Intellect Books, 2010.

_____. *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower press, 2007.

_____. *Aesthetic vision and German romanticism: writing images*. New York: Camden House, 2007.

PRIEST, Douglas Michael. *Editing the Past: How Eisenstein and Vertov Used Montage to Create Soviet History*. (Thesis in History). New York: State University of New York, 2008.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

REIMER, Robert; REIMER, Carol. *Historical Dictionary of German Cinema*. Mayland: Scarecrow Press, 2008.

REINSCH, Paul N. *Overlapping Truths: The Conversation between the Dogma 95 Documents and Werner Herzog's "Minnesota Declaration"*. Quarterly Review of Film and Video: QRFV. Vol. 33: Issue 7 (2016); pp. 630-651, Routledge.

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Livro Quatro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SCHARF, Inga. *Nation and Identity in the new German cinema: homeless at home*. New York: Taylor & Francis, 2008.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. In: *Performance studies: an Introduction*. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006.

_____. *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Publishers, 1977.

SCOTT, John; MARSHALL, Gordon. *A dictionary of Sociology*. 3. ed. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-9780199533008-e-2306#>>. Acessado em: 18 set. 2017.

SEYHAN, Azade. *What is Romanticism, and where did it come from?*. In: SAUL, Nicholas. *The Cambridge companion to German romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1995.

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. *Para Pensar a Unidade do Primeiro Romantismo Alemão*. Existência e Arte: Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del Rei. Vol. VIII, No. VII. Janeiro a Dezembro de 2012. Universidade Federal de Alagoas.

STUBBS, David. *Too much the darkness*. Disponível em: <<http://thequietus.com/articles/16110-herzog-popol-vuh-overview>>. Acessado em: 20 jan. 2018.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

TONELLO, Gabriel Kitofi. *Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo*. (Dissertação de mestrado). Campinas: Unicamp, 2012.

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VERRONE, William. *Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog*. Film-Philosophy, Vol. 15, No. 1. 2011.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WAHL, Chris. "I don't like the Germans": Even Herzog Started in Bavaria. In: PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Chichester (UK): Wiley Blackwell, 2012.

WALLER, Gregory A. "The Great Ecstasy of the Woodsculptor Steiner": Herzog and the "Stylized" Documentary. *Film Criticism*. Vol. 5, No. 1. Fall, 1980.

WAUGH, Thomas. *Acting to play oneself*: Notes on performance in documentary. In: *Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

WENDERS, Wim. *The Logic of Images*: essays and conversations. Trad. Michael Hofmann. London: Faber, 1991.

WINSTON, Brian; VANSTONE, Gail; CHI, Wang. *The act of documenting*: Documentary Film in the 21st Century. London: Bloomsbury, 2017.

WRIGHT, Cesare. *Re-Framing "Ecstatic Truth" Experiments in the New Visual Language of Werner Herzog*. Dissertation (PhD in Visual & Cultural Studies). New York: University of Rochester, 2016.

Referências filmográficas

A corrida do ouro, direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos, 1925.

A escolhida, direção: Helma Sanders-Brahms, 1981.

A História sem fim, direção: Wolfgang Petersen, Estados Unidos, 1984.

Aguirre, a Cólera dos Deuses, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1972.

Alemanha no outono, direção: Alexander Kluge, Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Beate MainkaJellinghaus, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Ruppé, Peter Schubert, Hans Peter Cloos, Bernhard Sinkel, Volker Scholondorff; Alemanha Ocidental, 1978.

As Irmãs, direção: Margarethe Von Trotta, 1979.

Burden of dreams, direção: Les Blank, Estados Unidos, 1982.

Caverna dos sonhos esquecidos, direção: Werner Herzog, Canadá/Estados Unidos/França, 2010.

Despedida de Ontem, direção: Alexander Kluge, Alemanha Ocidental, 1966.

- Diamante branco, direção: Werner Herzog, Estados Unidos, 2004.
- Encontros no fim do mundo, direção: Werner Herzog, Estados Unidos, 2008.
- Far from Poland, direção: Jill Godmilow, Estados Unidos, 1984.
- Fata Morgana, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1971.
- Fitzcarraldo, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1982.
- Gates of Heaven, direção: Errol Moris. Estados Unidos, 1978.
- Gimme Shelter, direção: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, Estados Unidos, 1970.
- Grey Gardens, direção: Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, Estados Unidos, 1976.
- Ilha das flores, direção Jorge Furtado, Brasil, 1989.
- La Soufrière, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1977.
- Lições da escuridão, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1992.
- Meu melhor inimigo, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1999.
- Minimalismo, um documentário sobre as coisas importantes, direção: Matt D'Avella, Estados Unidos, 2016.
- Nanook do norte, direção: Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922.
- O barco, direção: Wolfgang Petersen, Alemanha, 1981.
- O Enigma de Kaspar Hauser, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1974.
- O homem urso, direção: Werner Herzog, Estados Unidos, 2005.
- O homem da câmera, direção: *Dziga Vertov*, 1929.
- Os Anos de chumbo, direção: Margarethe Von Trotta, 1981.
- Pequeno Dieter precisa voar, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1997.
- Quarto 666, direção: Wim Wenders. França/Alemanha Ocidental, 1982.
- Salesman, direção: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, Estados Unidos, 1969.
- Sinais de vida, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1968.

Teatro em Transe, direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1981.

Tokyo-Ga, direção: Wim Wenders, Estados Unidos, 1985.

Troia, direção: Wolfgang Petersen, Estados Unidos, 2004.

Três Irmãs, direção: Margarethe Von Trotta, 1988.

Visita ao inferno, direção: Werner Herzog, Áustria e Reino Unido, 2016.

Werner Herzog come seu sapato, direção: Les Blank. Estados Unidos, 1980.

Years of Hunger, direção: Jutta Brückner, 1980.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

1. O grande êxtase do Entalhador Steiner (1974)

Título original: *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*

Duração: 46 minutos.

Formato: 16mm, Colorido

Direção: Werner Herzog

Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein, Francisco Joan, Frederik Hettich, Alfred

Chrosziel, Gideon Meron

Som: Benedikt Kuby

Companhia: Süddeutscher Rundfunk (SDR)

Idioma original: Alemão

Produção: Werner Herzog, Walter Saxer

Música: Popol Vuh

Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

2. Gasherbrum – A montanha luminosa (1984)

Título original: *Gasherbrum: Der leuchtende Berg*

Duração: 45 minutos

Formato: 16mm, Colorido

Direção: Werner Herzog

Câmera: Rainer Klausmann, Jorge Vignati, Reinhold Messner

Som: Christine Ebenberger

Companhia: Süddeutscher Rundfunk (SDR)

Idioma original: Alemão

Produção: Werner Herzog, Manfred Nägele

Montagem: Maximiliane Mainka

Música: Popol Vuh

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

ANEXOS

Anexo 1: *The Minnesota Declaration* (em Inglês)

The Minnesota Declaration - Truth and fact in documentary cinema LESSONS OF DARKNESS (by Werner Herzog)

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verite is devoid of verite. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verite declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. 'For me,' he says, 'there should be only one single law: the bad guys should go to jail.' Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.
3. Cinema Verite confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.
4. Fact creates norms, and truth illumination.
5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.
6. Filmmakers of Cinema Verite resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.
7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.
8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: 'You can't legislate stupidity.'
9. The gauntlet is hereby thrown down.
10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, though a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.
11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.
12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species -

including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
April 30, 1999

Anexo 2: *On the absolute, the sublime and Ecstatic Truth* (em Inglês)

by Werner Herzog (*Translated by Moira Weigel*)

This text was originally delivered by Werner Herzog as a speech in Milano, Italy, following a screening of his film “Lessons of Darkness” on the fires in Kuwait. He was asked to speak about the Absolute, but he spontaneously changed the subject to the Sublime. Because of that, a good part of what follows was improvised in the moment.

The collapse of the stellar universe will occur—like creation—in grandiose splendour (Blaise Pascal).

The words attributed to Blaise Pascal which preface my film *Lessons of Darkness* are in fact by me. Pascal himself could not have said it better.

This falsified and yet, as I will later demonstrate, not falsified quotation should serve as a first hint of what I am trying to deal with in this discourse. Anyway, to acknowledge a fake as fake contributes only to the triumph of accountants. Why am I doing this, you might ask? The reason is simple and comes not from theoretical, but rather from practical, considerations. With this quotation as a prefix I elevate [*erheben*] the spectator, before he has even seen the first frame, to a high level, from which to enter the film. And I, the author of the film, do not let him descend from this height until it is over. Only in this state of sublimity [*Erhabenheit*] does something deeper become possible, a kind of truth that is the enemy of the merely factual. Ecstatic truth, I call it.

After the first war in Iraq, as the oil fields burned in Kuwait, the media—and here I mean television in particular — was in no position to show what was, beyond being a war crime, an event of cosmic dimensions, a crime against creation itself. There is not a single frame in *Lessons of Darkness* in which you can recognize our planet; for this reason the film is labeled “science fiction,” as if it could only have been shot in a distant galaxy, hostile to life. At its premiere at the Berlin Film Festival, the film met with an orgy of hate. From the raging cries of the public I could make out only “aestheticization of horror.” And when I found myself being threatened and spat at on the podium, I hit upon only a single, banal response. “You cretins,” I said, “that’s what Dante did in his *Inferno*, it’s what Goya did, and Hieronymus Bosch too.” In my moment of need, without thinking about it, I had called upon the guardian angels who familiarize us with the Absolute and the Sublime.

The Absolute, the Sublime, the Truth . . . What do these words mean? This is, I must confess, the first time in my life that I have sought to settle such questions outside of my work, which I understand, first and foremost, in practical terms. By way of qualification, I should add at once that I am not going to venture a definition of the Absolute, even if that concept casts its shadow over everything that I say here. The Absolute poses a never-ending quandary for philosophy, religion, and mathematics.

Mathematics will probably come closest to getting it when someone finally proves Riemann’s hypothesis. That question concerns the distribution of prime numbers; unanswered since the nineteenth century, it reaches into the depths of

mathematical thinking. A prize of a million dollars has been set aside for whoever solves it, and a mathematical institute in Boston has allotted a thousand years for someone to come up with a proof. The money is waiting for you, as is your immortality. For two and a half thousand years, ever since Euclid, this question has preoccupied mathematicians; if it turned out Riemann and his brilliant hypothesis were not right, it would send unimaginable shockwaves through the disciplines of mathematics and natural science. I can only very vaguely begin to fathom the Absolute; I am in no position to define the concept.

THE TRUTH OF THE OCEAN

For now, I'll stay on the trusted ground of praxis. Even if we cannot really grasp it, I would like to tell you about an unforgettable encounter I had with Truth while shooting *Fitzcarraldo*. We were shooting in the Peruvian jungles east of the Andes between the Camisea and Urubamba rivers, where I would later haul a huge steamship over a mountain. The indigenous people who lived there, the Machiguengas, made up a majority of the extras and had given us the permit to film on their land. In addition to being paid, the Machiguengas wanted further benefits: they wanted training for their local doctor and a boat, so that they could bring their crops to market a few hundred kilometers downriver themselves, instead of having to sell them through middlemen. Finally, they wanted support in their fight for a legal title to the area between the two rivers. One company after another had seized it in order to plunder local stocks of wood; recently, oil firms had also been casting a greedy eye on their land.

Every petition we entered for a deed vanished at once in the labyrinthine provincial bureaucracy. Our attempts at bribery failed, too. Finally, having traveled to the ministry responsible for such things, in the capital city of Lima, I was told that, even if we could argue for a legal title on historical and cultural grounds, there were two stumbling blocks. First, the title was not contained in any legally verifiable document, but supported only by hearsay, which was irrelevant. Second, no one had ever surveyed the land in order to provide a recognizable border.

To the latter end, I hired a surveyor, who furnished the Machiguengas with a precise map of their homeland. That was my part in their truth: it took the form of a delineation, a definition. I'll admit, I quarreled with the surveyor. The topographic map that he furnished was, he explained, in certain ways incorrect. It did not correspond to the truth because it did not take into account the curvature of the earth. *In such a little piece of land?* I asked, losing patience. *Of course*, he said angrily, and pushed his water glass toward me. *Even with a glass of water, you have to be clear about it, what we're dealing with is not an even surface. You should see the curvature of the earth as you would see it on an ocean or a lake. If you were really able to perceive it exactly as it is—but you are too simple-minded—you would see the earth curve.* I will never forget this harsh lesson.

The question of hearsay had a deeper dimension and required research of an entirely different kind. [Arguing for their title to the land] the Indians could only claim that they'd always been there; this they had learned from their grandparents. When, finally, the case appeared hopeless, I managed to get an audience with the President, [Fernando] Belaúnde. The Machiguengas of Shivankoreni elected two representatives to accompany me. [In the President's office in Lima] when our conversation threatened to come to a standstill, I

presented Belaúnde with the following argument: in Anglo-Saxon law, although hearsay is generally inadmissible as evidence, it is not *absolutely* inadmissible. As early as 1916, in the case of *Angu vs. Atta*, a colonial court in the Gold Coast (today Ghana) ruled that hearsay could serve as a valid form of evidence.

That case was completely different. It had to do with the use of a local governor's palace; then, too, there were no documents, nothing official that would have been relevant. But, the court ruled, the overwhelming consensus in hearsay that countless tribesmen had repeated and repeated, had come to constitute so manifest a truth that the court could accept it without further restrictions. At this, Belaunde, who had lived for many years in the jungle, fell quiet. He asked for a glass of orange juice, then said only *Good god*, and I knew that we had won him over. Today the Machiguengas have a title to their land; even the consortium of oil firms that discovered one of the largest sources of natural gas [in the world] directly in their vicinity respects it.

The audience with the President granted yet another odd glimpse into the essence of truth. The inhabitants of the village of Shivakoreni were not sure whether it was true that on the other side of the Andes there was a monstrously large body of water, an ocean. In addition, there was the fact that this monstrous water, the Pacific, was supposedly salty.

We drove to a restaurant on the beach a little south of Lima to eat. But our two Indian delegates didn't order anything. They went silent and looked out over the breakers. They didn't approach the water, just stared at it. Then one asked for a bottle. I gave him my empty beer bottle. No, that wasn't right, it had to be a bottle that you could seal well. So I bought a bottle of cheap Chilean red, had it uncorked, and poured the wine out into the sand. We sent the bottle to the kitchen to be cleaned as carefully as possible. Then the men took the bottle and went, without a word, to the shoreline. Still wearing the new blue jeans, sneakers, and T-shirts that we had bought for them at the market, they waded in to the waves. They waded, looking over the expanse of the Pacific Ocean, until the water reached their underarms. Then, they took a taste of the water, filled the bottle and sealed it carefully with a cork.

This bottle filled with water was their proof for the village that there really was an ocean. I asked cautiously whether it wasn't just a *part* of the truth. No, they said, if there is a bottle of seawater, then the whole ocean must be true as well.

THE ASSAULT OF VIRTUAL REALITY

From then on, what constitutes truth—or, to put it in much simpler form, what constitutes *reality*—became a greater mystery to me than it had been. The two intervening decades have posed unprecedented challenges to our concept of reality. When I speak of assaults on our understanding of reality, I am referring to new technologies that, in the past twenty years, have become general articles of everyday use: the digital special effects that create new and imaginary realities in the cinema. It's not that I want to demonize these technologies; they have allowed the human imagination to accomplish great things—for instance, reanimating dinosaurs convincingly on screen. But, when we consider all the possible forms of virtual reality that have become part of everyday life—in the Internet, in video games, and on reality TV; sometimes also in strange mixed forms—the question of what “real” reality is poses itself constantly afresh.

What is *really* going on in the reality TV show *Survivor*? Can we ever really trust a photograph, now that we know how easily everything can be faked with Photoshop? Will we ever be able to completely trust an email, when our twelve-year-old children can show us that what we're seeing is probably an attempt to steal our identity, or perhaps a virus, a worm, or a "Trojan" that has wandered into our midst and adopted every one of our characteristics? Do I already exist somewhere, cloned, as many *Doppelgänger*, without knowing anything about it?

History offers one analogy to the extent of [change brought about by] the virtual, *other* world that we are now being confronted with. For centuries and centuries, warfare was essentially the same thing, clashing armies of knights, who fought with swords and shields. Then, one day, these warriors found themselves staring at each other across canons and weapons. Warfare was never the same. We also know that innovations in the development of military technology are irreversible. Here's some evidence that may be of interest: in parts of Japan in the early seventeenth century, there was an attempt to do away with firearms, so that samurai could fight one another hand to hand, with swords again. This attempt was only very short-lived; it was impossible to sustain.

A couple of years ago, I came to grasp how confusing the concept of reality has become, in a strange way, through an incident that took place on Venice Beach in Los Angeles. A friend was having a little party in his backyard—barbecued steak—it was already dark, when, not far away, we heard a few gunshots that nobody took seriously until the police helicopters showed up with searchlights on and commanded us, over loudspeakers, to get inside the house. We sorted out the facts of the case only in retrospect: a boy, described by witnesses as around thirteen or fourteen years of age, had been loitering, hanging around a restaurant about a block away from us. As a couple exited, the boy yelled, *This is for real*, shot both with a semi-automatic, then fled on his skateboard. He was never caught. But the message [*Botschaft*] of the madman was clear: this here isn't a videogame, these shots are for real, this is reality.

AXIOMS OF FEELING

We must ask of reality: how important is it, really? And: how important, really, is the Factual? Of course, we can't disregard the factual; it has normative power. But it can never give us the kind of illumination, the ecstatic flash, from which Truth emerges. If only the factual, upon which the so-called *cinéma vérité* fixates, were of significance, then one could argue that the *vérité*—the truth—at its most concentrated must reside in the telephone book—in its hundreds of thousands of entries that are all factually correct and, so, correspond to reality. If we were to call everyone listed in the phone book under the name "Schmidt," hundreds of those we called would confirm that they are called Schmidt; yes, their name is Schmidt.

In my film *Fitzcarraldo*, there is an exchange that raises this question. Setting off into the unknown with his ship, Fitzcarraldo stops over at one of the last outposts of civilization, a missionary station:

Fitzcarraldo: *And what do the older Indians say?* Missionary: *We simply cannot cure them of their idea that ordinary life is only an illusion, behind which lies the reality of dreams.*

The film is about an opera being staged in the rainforest; as you'll know, I set about actually producing opera. As I did, one maxim was crucial for me: an entire world must undergo a transformation into music, must *become* music; only then would we have produced opera. What's beautiful about opera is that reality doesn't play any role in it at all; and that what takes place in opera is the overcoming of nature. When one looks at the libretti from operas (and here Verdi's *Force of Destiny* is a good example), one sees very quickly that the story itself is so implausible, so removed from anything that we might actually experience that the mathematical laws of probability are suspended. What happens in the plot is impossible, but the power of music enables the spectator to experience it as *true*.

It's the same thing with the emotional world [*Gefühlswelt*] of opera. The feelings are so abstracted; they cannot really be subordinated to everyday human nature any longer, because they have been concentrated and elevated to the most extreme degree and appear in their purest form; and despite all that we perceive them, in opera, as natural. Feelings in opera are, ultimately, like axioms in mathematics, which cannot be concentrated and cannot be explained any further. The axioms of feeling in the opera lead us, however, in the most secret ways, on a direct path to the sublime. Here we could cite "Casta Diva" in Bellini's opera *Norma* as an example.

You might ask: why do I say that the sublime becomes accessible to us [lit. "experience-able"; *erfahrbar*] in opera, of all forms, considering that opera did not innovate in any essential way in the twentieth century, as other forms took its place? This only *seems* to be a paradox: the direct experience of the sublime in opera is not dependent on further development or new developments. Its sublimity has enabled opera to survive.

ECSTATIC TRUTH

Our entire sense of reality has been called into question. But I do not want to dwell on this fact any longer, since what moves me has never been reality, but a question that lies behind it [beyond; *dahinter*]: the question of truth. Sometimes facts so exceed our expectations—have such an unusual, bizarre power—that they seem *unbelievable*.

But in the fine arts, in music, literature, and cinema, it is possible to reach a deeper stratum of truth—a poetic, ecstatic truth, which is mysterious and can only be grasped with effort; one attains it through vision, style, and craft. In this context I see the quotation from Blaise Pascal about the collapse of the stellar universe not as a fake ["counterfeit"; *Fälschung*], but as a means of making possible an ecstatic experience of inner, deeper truth. Just as it's not fakery when Michelangelo's *Pietà* portrays Jesus as a 33-year-old man, and his mother, the mother of God, as a 17-year-old.

However, we also gain our ability to have ecstatic experiences of truth through the Sublime, through which we are able to elevate ourselves over nature. Kant says: *The irresistibility of the power of nature forces us to recognize our physical impotence as natural beings, but at the same time discloses our capacity to judge ourselves independent of nature as well as superior to nature . . .* I am leaving out some things here, for simplicity's sake. Kant continues: *In this way*

nature is not estimated in our aesthetic judgment as sublime because it excites fear, but because it summons up our power (which is not of nature) . . .

I should treat Kant with the necessary caution, because his explanations concerning the sublime are so very abstract that they have always remained alien to me in my practical work. However, Dionysus Longinus, whom I first came to know while exploring these subjects, is much closer to my heart, because he always speaks in practical terms and uses examples. We don't know anything about Longinus. Experts aren't even sure that that's really his name, and we can only guess that he lived in the first century after Christ. Unfortunately, his essay *On the Sublime* is also rather fragmentary. In the earliest writings that we have from the tenth century, the Codex Parisinus 2036, there are pages missing everywhere, sometimes entire bundles of pages.

Longinus proceeds systematically; here, at this time, I cannot even start in on the structure of his text. But he always quotes very lively examples from literature. And here I will, again, without following a schematic order, seize upon what seems most important to me.

What's fascinating is that, right at the beginning of his text, [Longinus] invokes the concept of Ecstasy, even if he does so in a different context than what I have identified as "ecstatic truth." With reference to rhetoric, Longinus says: *Whatever is sublime does not lead the listeners to persuasion but to a state of ecstasy; at every time and in every way imposing speech, with the spell it throws over us, prevails over that which aims at persuasion and gratification. Our persuasions we can usually control, but the influences of the sublime bring power and irresistible might to bear, and reign supreme over every hearer . . .* Here he uses the concept of ekstasis, a person's stepping out of himself into an elevated state—where we can raise ourselves over our own nature—which the sublime reveals "at once, like a thunder bolt." No one before Longinus had spoken so clearly of the experience of illumination; here, I am taking the liberty to apply that notion to rare and fleeting moments in film.

He quotes Homer in order to demonstrate the sublimity of images and their illuminating effect. Here is his example from the battle of the gods:

Aidoneus, lord of the shades, in fear leapt he from his throne and cried aloud, lest above him the earth be cloven by Poseidon, the Shaker of Earth, and his abode be made plain to view for mortals and immortals—the dread and dank abode, wherefor the very gods have loathing: so great was the din that arose when the gods clashed in strife.

Longinus was an extraordinarily well-read man, one who quotes exactly. What is striking here is that he takes the liberty of welding together two different passages from the *Iliad*. It is impossible that this is a mistake. However, Longinus is not faking but, rather, conceiving a new, deeper truth. He asserts that without truth [*Wahrhaftigkeit*] and greatness of soul the sublime cannot come into being. And he quotes a statement that researchers today ascribe either to Pythagoras or to Demosthenes:

For truly beautiful is the statement of the man who, in response to the question of what we have in common with the gods, answered: the ability to do good [*Wohltun*] and truth.

We should not translate his εὐεργεσία simply with "charity," imprinted as that notion is by Christian culture. Nor is the Greek word for truth, ἀλήθεια, simple to grasp. Etymologically speaking, it comes from the verb λανθάνειν, "to hide,"

and the related word λήθος, “the hidden,” “the concealed.” Ἀ-λήθεια is, therefore, a form of negation, a negative definition: it is the “not-hidden,” the revealed, the truth. Thinking through language [im sprachlichen Denken], the Greeks meant, therefore, to define truth as an act of disclosure—a gesture related to the cinema, where an object is set into the light and then a latent, not yet visible image is conjured onto celluloid, where it first must be developed, then disclosed.

The soul of the listener or the spectator completes this act itself; the soul actualizes truth through the experience of sublimity: that is, it completes an independent act of creation. Longinus says: *For our soul is raised out of nature through the truly sublime, sways with high spirits, and is filled with proud joy, as it itself had created what it hears.*

But I don’t want to lose myself in Longinus, whom I always think of as a good friend. I stand before you as someone who works with film. I would like to point out some scenes from another film of mine as evidence. A good example would be *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* where the concept of ecstasy already shows up in the title.

Walter Steiner, a Swiss sculptor and repeat world champion in ski-flying, raises himself as if in religious ecstasy into the air. He flies so frightfully far, he enters the region of death itself: only a little farther, and he would not land on the steep slope, but rather crash beyond it. Steiner speaks at the end of a young raven, which he raised and which, in his loneliness as a child, was his only friend. The raven lost more and more feathers, which probably had to do with the feed that Steiner gave him. Other ravens attacked his raven and, in the end, tortured him so frightfully that young Steiner had only one choice: *Unfortunately, I had to shoot him, says Steiner, because it was torture to watch how he was tortured by his own brothers because he could not fly any more.* And then, in a fast cut, we see Steiner—in place of his raven—flying, in a terribly aesthetic frame, in extreme slow motion, slowed to eternity. This is the majestic flight of a man whose face is contorted by fear of death as if deranged by religious ecstasy. And then, shortly before the death zone—beyond the slope, on the flat, where he would be crushed on impact, as if he had jumped from the Empire State Building to the pavement below—he lands softly, safely, and a written text is superimposed upon the image. The text is drawn from the Swiss writer Robert Walser and it reads:

I should be all alone in this world Me, Steiner and no other living being. No sun, no culture; I, naked on a high rock No storm, no snow, no banks, no money No time and no breath. Then, finally, I would not be afraid any more.

NOTE

1. ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθέν τά τε πράγματα δίκην σκηπτῶν πάντα διεφόρησεν... “Sublimity flashing forth at the right moment scatters everything before it like a thunderbolt” (1.4).